П. Говорушко

ШКОЛА ИГРЫ НА БАЯНЕ

П. Говорушко

ШКОЛА ИГРЫ НА БАЯНЕ

*Издание 2-е, переработанное
и дополненное*

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“
Ленинград, 1969

ОТ АВТОРА

Настоящее издание Школы игры на баяне значительно переработано и дополнено. Большая часть репертуара, предназначавшегося для подвинутых в техническом отношении учащихся, исключена и заменена более доступными, популярными пьесами для начального обучения. Сведения по теории музыки, как и в первом издании, даны лишь в ограниченном объеме, который необходим для овладения музыкальным материалом, помещенным в Школе, а также с целью избежать в первое время привлечения дополнительных пособий и облегчить занятия обучающимся самостоятельно.

Различный уровень музыкальной одаренности учащихся, различная степень восприимчивости и возможностей технического развития не позволяют, по мнению автора, предложить единую, приемлемую для всех последовательность изучения учебного и художественного материала.

В связи с этим теоретический и практический разделы Школы расположены обособленно. Теоретический материал следует использовать по мере необходимости, в зависимости от изучаемого репертуара. Предварительные же упражнения весьма желательно пройти последовательно и в полном объеме.

Школа состоит из двух частей. Пьесы и этюды I части расположены в порядке возрастающей трудности, а произведения зарубежных, русских и советских авторов во II части даны в хронологическом порядке. Для правильного развития учащегося необходимо параллельное изучение пьес из I и II частей. Подбор репертуара производится по усмотрению педагога и должен целиком зависеть от индивидуальных особенностей и успехов ученика.

При составлении Школы автор пользовался следующими работами: Л. Мазель. Строение музыкальных произведений (М., 1960); И. Браудо. Артикуляция (Л., 1961); Аз. Иванов. Начальный курс игры на баяне (Л., 1964). Формулировки музыкальных терминов, понятий даны, главным образом, в соответствии с принятыми в таких изданиях, как «Энциклопедический музыкальный словарь» (М., 1959) и А. Должанский. Краткий музыкальный словарь. (Л., 1966).

Положения, связанные с исполнительством на баяне, разработаны на основе обобщения достижений современной педагогики и методики, а также собственного опыта автора.

Для более полного развития левой и правой рук баяниста применены новые варианты аппликатуры.

Глава «Строение исполнительского аппарата» разработана при участии доктора медицинских наук Е. А. Дыскина и кандидата медицинских наук Е. И. Зайцева, сотрудников Ленинградской Военно-Медицинской академии имени С. М. Кирова, за что автор приносит им искреннюю благодарность.

9-2
367-68 Л.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

РАЗДЕЛ I

БАЯН

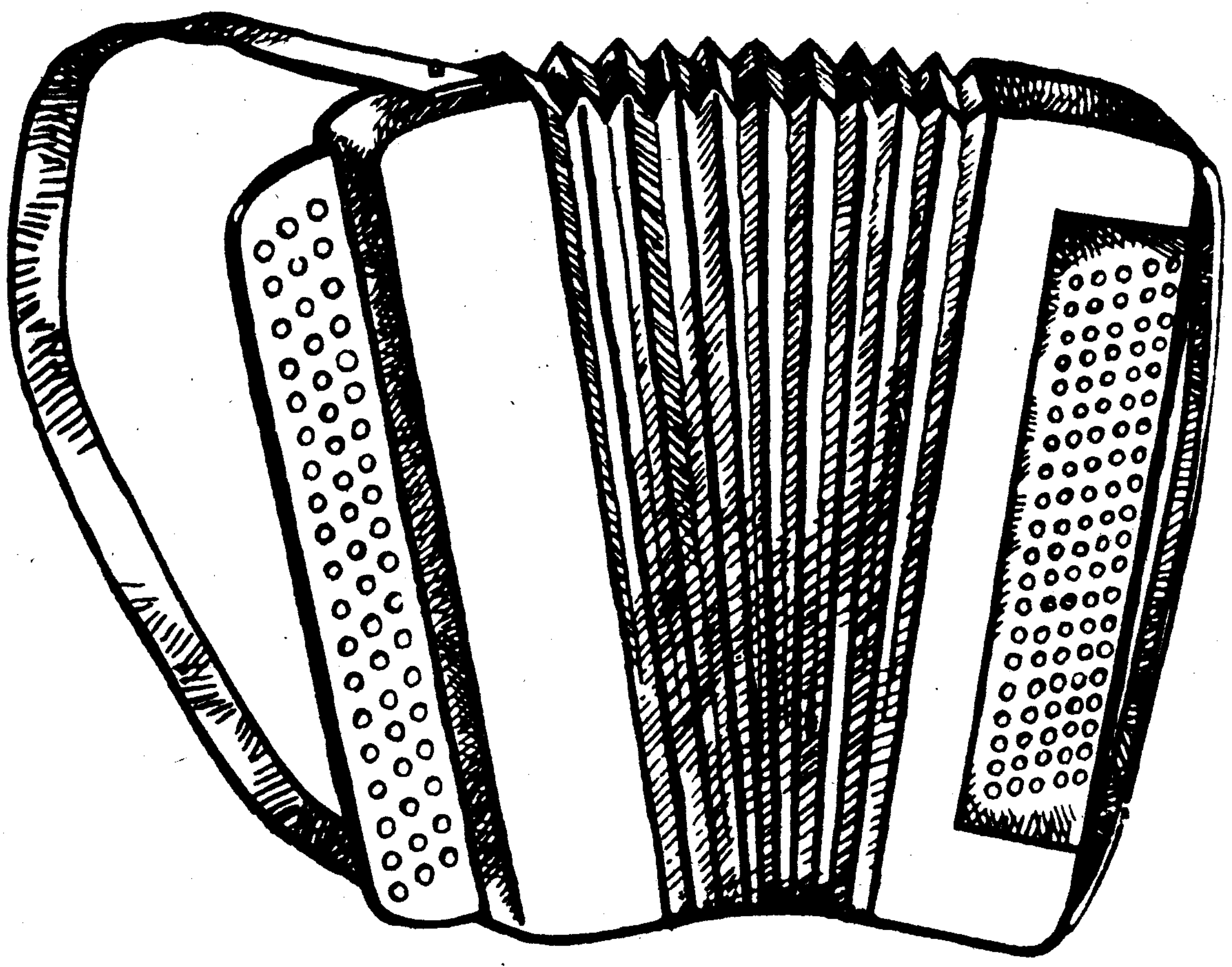


Рис. 1

Название этому музыкальному инструменту дано русским гармонистом Я. Орланским-Титаренко (1877—1941) по имени легендарного древнерусского певца-сказителя Бояна, упоминаемого в героической летописи «Слово о полку Игореве».

Баян относится к семейству гармоник (от греческого слова *армоникос* — гармонический). Его предками являются губная и ручные однорядные и двухрядные гармоники. На таких гармониках можно играть лишь очень простые мелодии. Постепенно им на смену и пришла более совершенная гармоника — баян. Теперь это один из самых любимых и наиболее распространенных музыкальных инструментов.

Баян состоит из трех основных частей:

1) правой части корпуса с тремя рядами клавиш для правой руки (правая клавиатура); счет рядам ведется от середины инструмента; первым считается ряд, расположенный у решетки, закрывающей клапаны;

2) левой части корпуса с пятью рядами клавиш для левой руки (левая клавиатура); ряды отсчитываются также от середины инструмента;

3) меха, соединяющего правую и левую части корпуса.

Источником звука на баяне являются металлические язычки («голоса»), которые приводятся в движение потоком воздуха, нагнетаемого при помощи меха.

Звучание голосов может быть сильным или слабым, ровным или толчкообразным, постепенно усиливающимся или ослабевающим — в зависимости от приема ведения меха. При этом очень громкий звук не должен быть крикливым, а тихий — вялым. Надо, чтобы и в том и в другом случае он был певучим. Этому способствует и хорошее качество инструмента. У хорошего инструмента корпус и мех плотно соединены, а отверстия, ведущие к голосам, плотно прикрыты клапанами так, чтобы не было потери воздуха. С закрытыми клапанами (не нажатыми клавишами) мех должен растягиваться с трудом.

Лучшим будет тот инструмент, который расходует меньше воздуха во время игры. Низкие и высокие голоса должны одинаково хорошо отзываться при тихом и громком звуке.

Левая клавиатура по звучанию не должна быть сильнее правой, а аккорды — сильнее баса. Клавиши правой и левой клавиатур должны стоять ровно, нажиматься не очень туго, но и не слишком легко. Тугая клавиатура будет затруднять игру, а при легкой — недостаточно плотно прикрываются отверстия.

Инструмент требует бережного обращения. Сжимать мех после остановок в исполнении следует при помощи воздушного клапана или нажав наибольшее число клавиш на обеих клавиатурах.

ПОСАДКА ИСПОЛНИТЕЛЯ

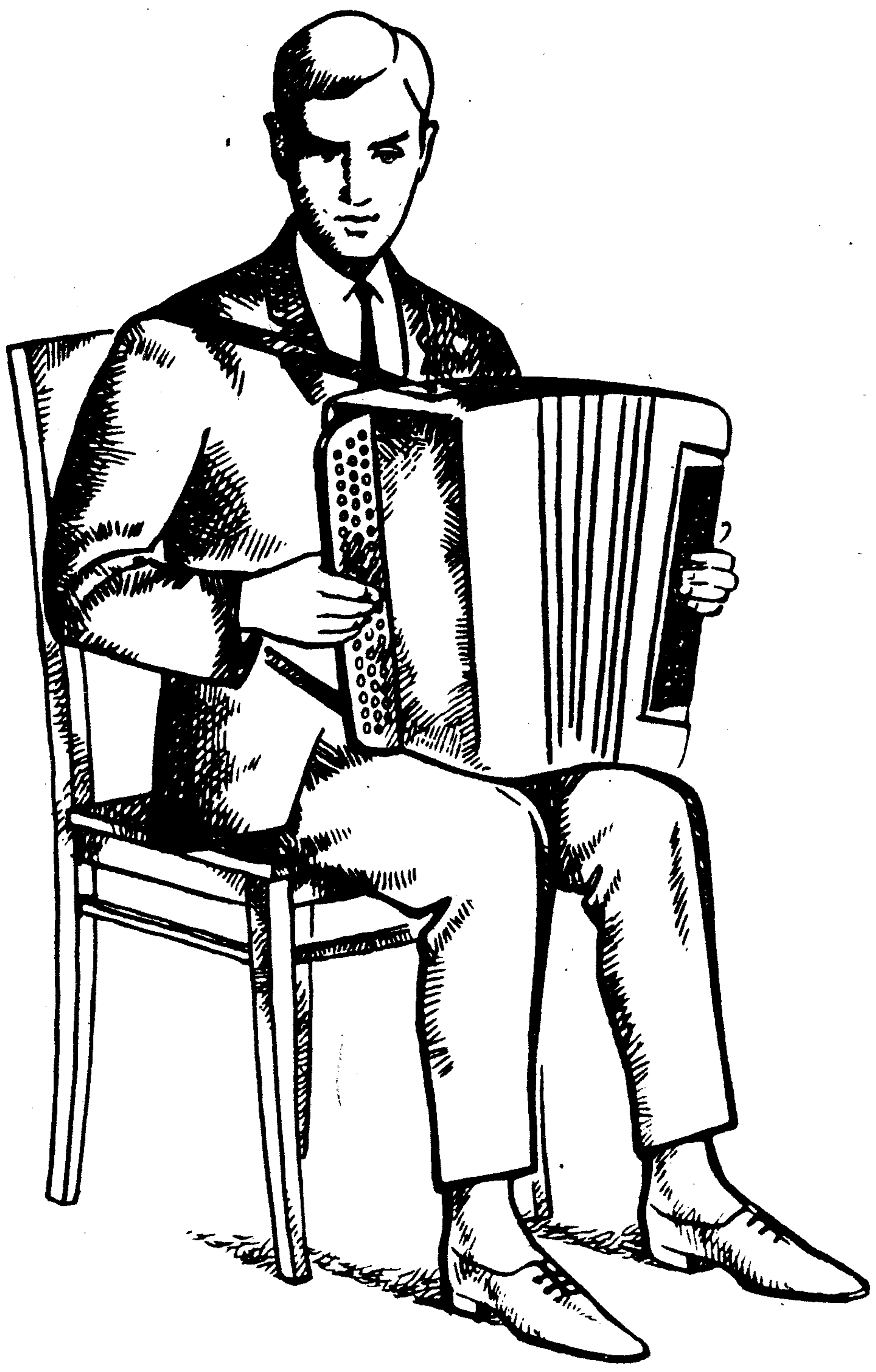


Рис. 2

Сидеть на стуле нужно неглубоко. Такая посадка обеспечит должную опору в ногах*. Правая нога ставится на линии правого плеча, левая — немного далее левой плечевой линии и несколько впереди правой ноги. Отведение левой ноги в сторону и вперед необходимо потому, что именно влево невольно устремляется корпус исполнителя при разжиме меха. Выдвинутая левая нога предотвращает потерю равновесия.

Основное положение корпуса — слегка наклоненное вперед. Плечи свободно опущены, находятся на одном уровне. В области поясницы позвоночник естественно вогнут. Инструмент ставится на левое бедро всем основанием меха, а не его внутренним или наружным углом. Нижняя правая часть корпуса упирается в правое бедро.

Правильное положение инструмента зависит от высоты сидения. Стул должен быть такой высоты, при которой линия бедер будет только слегка понижаться к коленям. От этого и инструмент будет немного наклонен вперед. Такое положение инструмента является необходимым условием для применения мизинца внизу левой клавиатуры. Для еще большего удобства его примечения низ инструмента следует приблизить к себе, в это же время верх будет находиться на некотором расстоянии от груди, что способствует свободному дыханию.

Для обеспечения устойчивости инструмента во время игры применяются плечевые (длинные) ремни, которые надеваются на верхнюю часть плеч.

ПОЛОЖЕНИЕ РУК

Правая рука отводится от туловища так, чтобы лучезапястный сустав не был согнут ни в одну из сторон.

Во время игры на верхней части клавиатуры требуется более высокое положение локтя, на нижней части — более низкое. Кисти обеих рук должны быть немного направлены короткими пальцами (мизинцами) вглубь клавиатур, что облегчает применение этих пальцев во время игры. Достигается необходимое положение кистей тогда, когда все пальцы (они обозначаются: большой — б, указательный — 1, средний — 2, безымянный — 3, мизинец — 4) устанавливаются следующим образом.

Правая рука. Большой палец — за грифом, слегка касается его (но не прижимается); во время игры свободно скользит по грифу; чаще всего располагается немного выше 1-го пальца, находящегося на клавиатуре. 1-й, 2-й и 3-й пальцы ставятся по порядку на клавиши одного поперечного ряда, а 4-й на клавишу ниже 3-го или 2-го пальца.

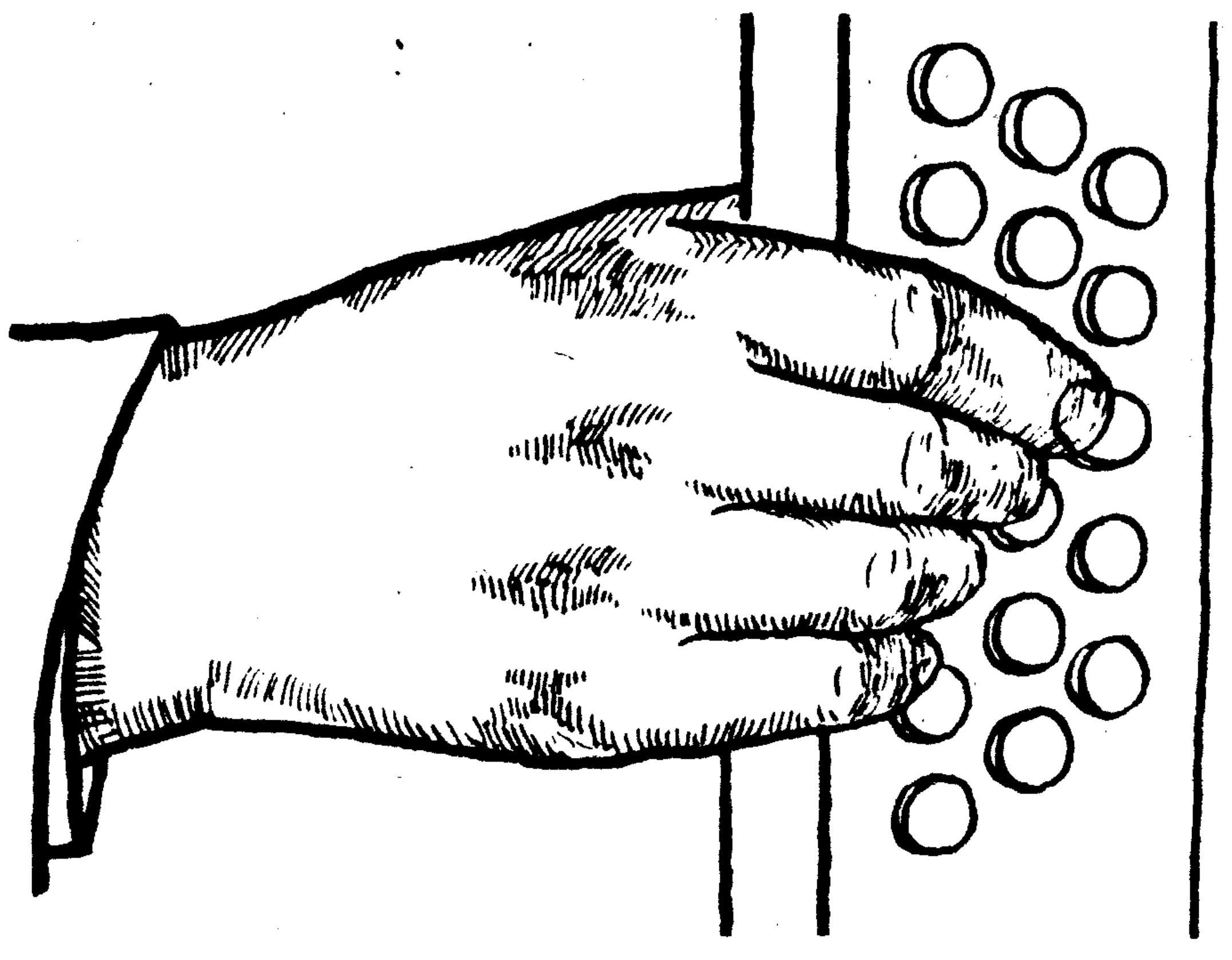


Рис. 3

---

* При сидении глубоко на стуле опора не может быть достаточной, так как мышцы бедра выключаются и ступни только пассивно касаются пола.

Левая рука. 1-й — 4-й пальцы располагаются на четырех соседних клавишах (кнопках) второго ряда в средней части левой клавиатуры. Большой палец естественно отведен от 1-го, а не прижат к нему и не согнут.

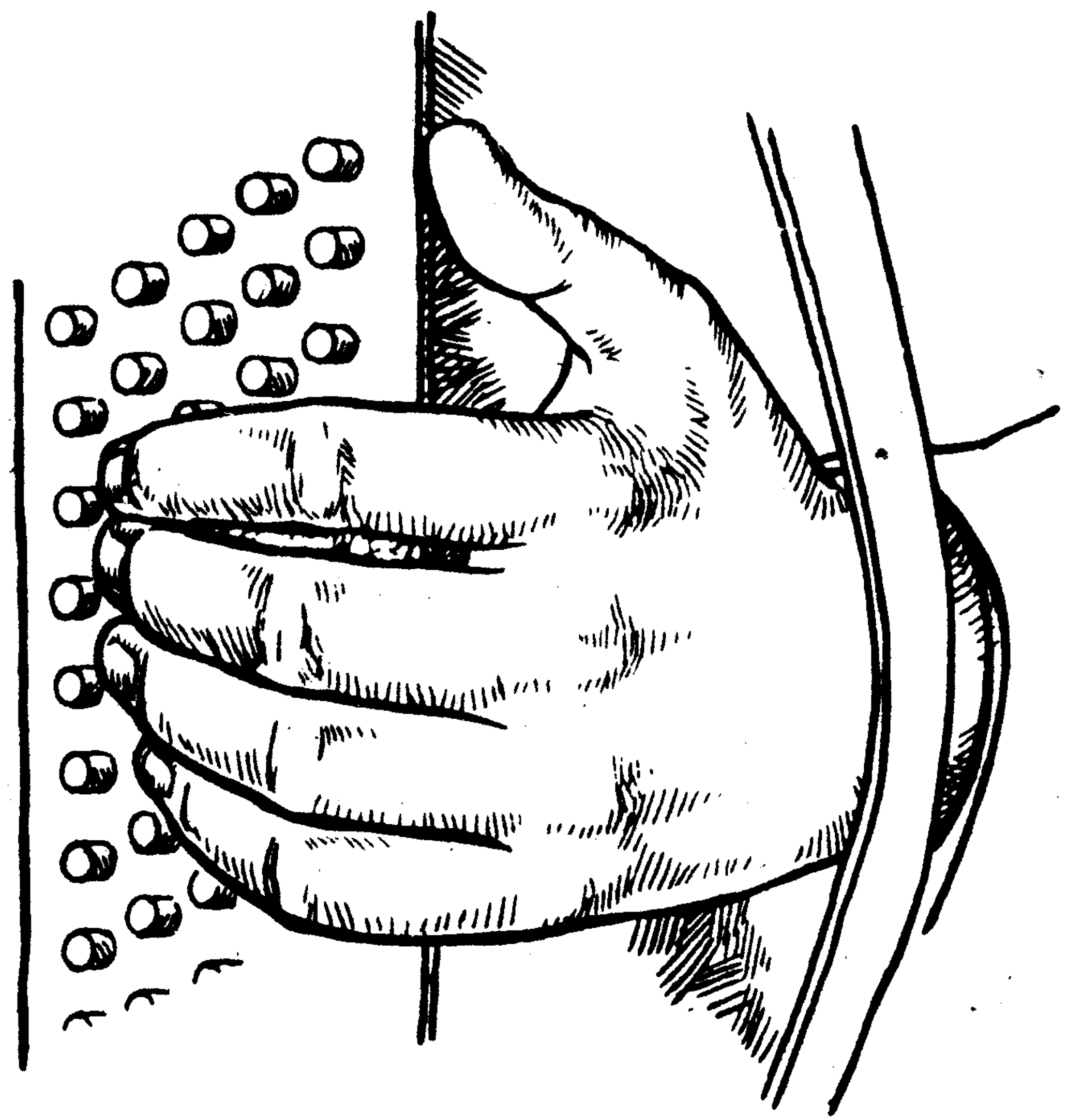


Рис. 4

Пальцы обеих рук собраны, округлены так, чтобы заметно вырисовывались суставы. Такое положение надо сохранять, избегая неоправданного выпрямления пальцев и не допуская прогибания суставов во время игры.

Быстрой работы пальцев можно достигнуть в том случае, если они все время находятся над самыми клавишами. Для этого не следует «замахиваться» перед нажатием клавиши и поднимать высоко пальцы при снятии с нее. Очень важно также избежать при игре скованности (постоянного напряжения) мышц кисти, предплечья, плеча и т. д.

Извлечение звука на баяне само по себе требует активной работы, то есть некоторого напряжения мышц, но такое напряжение не должно иметь места до нажатия клавиши и после того, как она отпущена. Во время исполнения играющий должен ощущать постоянную смену состояний напряжения и освобождения мышц.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ЛЕВОЙ И ПРАВОЙ РУК НА ИЗВЛЕЧЕНИЕ ЗВУКА*

Цель упражнений:

а) добиться ощущения различия двух функций левой руки (безостановочное ведение меха и извлечение звука), а также исключить правую руку из процесса разжимания и сжимания меха;

б) при подъеме пальцев с клавиш научиться сохранять их округленное положение, не допуская разгибания;

в) осознать работу мышечного аппарата, обеспечить свободное состояние не занятых звукоизвлечением пальцев, исключить непроизвольные разгибательные и сгибательные движения;

г) научиться обеспечивать свободное состояние мышц туловища, рук и особенно кисти до и после извлечения звука.

Для того чтобы получить ровные длительности звуков при игре, считают вслух: «раз, два; раз, два» и т. д. Время, через которое произносится каждый счет, должно быть равным (например, одинаковое количество колебаний маятника часов).

Прежде чем приступить к упражнениям по извлечению звука, следует проверить, правильна ли посадка исполнителя и установка инструмента, хорошо ли подогнаны ремни, свободны ли мышцы туловища, рук, кисти.

Первое упражнение. Правая рука опущена и не участвует в исполнении. Левая рука поставлена в положение, описанное выше, 1-й—4-й пальцы касаются клавиш второго ряда примерно в середине левой клавиатуры. Упражнение исполняется со счетом вслух. На счет «раз» начинается растягивание меха, легким движением нажимается и отпускается клавиша, находящаяся под 2-м пальцем. Продолжая разжим меха на счет «два», нужно вновь нажать и отпустить ту же клавишу. Смена направления меха производится на каждый счет «раз», движение продолжается безостановочно.

Второе упражнение. Правая рука ставится в основное положение (см. рис. 3) в средней части правой клавиатуры. Тренируется извлечение звука 1-м пальцем на клавише первого ряда, 2-м—во втором, 3-м пальцем—в третьем ряду клавиатуры, считая и ведя мех, как в первом упражнении.

По мере приобретения навыков свободного извлечения звука указанными пальцами в упражнение включаются 1-й, 3-й (если не трудно, то и 4-й) пальцы левой, а также 4-й палец правой руки.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗВУКОРЯД. ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

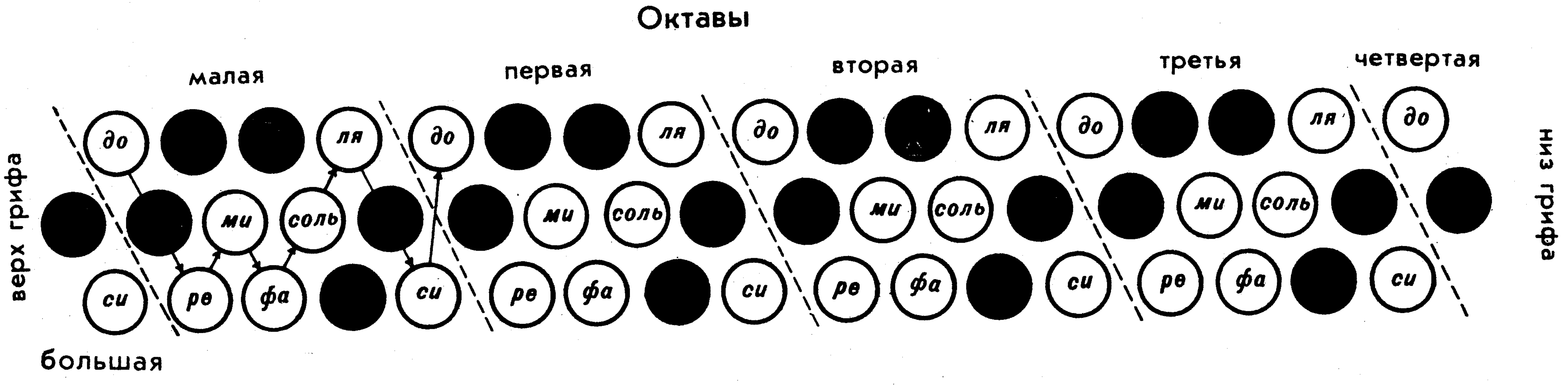
Музыкальные звуки** различаются по высоте. Одни из них звучат более высоко («тонко»), другие — более низко («густо»). Если расположить музыкальные звуки в порядке их равномерного повышения или понижения, образуется музыкальный звукоряд. Сходность звучания некоторых звуков позволила разделить звукоряд на несколько равных групп, которые называются октавами. Октава состоит из звуков семи названий — *до, ре, ми, фа, соль, ля, си.* В указанном порядке звуки повышаются, а в обратном (*си, ля, соль, фа, ми, ре, до*) понижаются. Начинает каждую октаву звук *до.*

Весь звукоряд, применяемый в музыкальной практике, состоит из девяти октав. Это — субконтроктава (самая низкая), контроктава, большая октава, малая октава, первая октава, вторая октава, третья октава, четвертая октава, пятая октава (самая высокая). На правой клавиатуре баяна звукоряд состоит обычно из 52 звуков. Сверху вниз клавиатуры звуки повышаются, а снизу вверх понижаются. Таким образом, вверху клавиатуры расположены низкие звуки, а внизу—высокие. Сходные звуки, называемые октавными, расположены в одном и том же вертикальном ряду через три клавиши (каждая пятая от данной). Белые клавиши соответствуют основным звукам октавы *до, ре, ми, фа, соль, ля, си.*

---

* Овладение правильными приемами звукоизвлечения является решающим условием для дальнейшего успешного развития. Поэтому не рекомендуется переходить к изучению пьес раньше, чем эти приемы прочно усвоены.

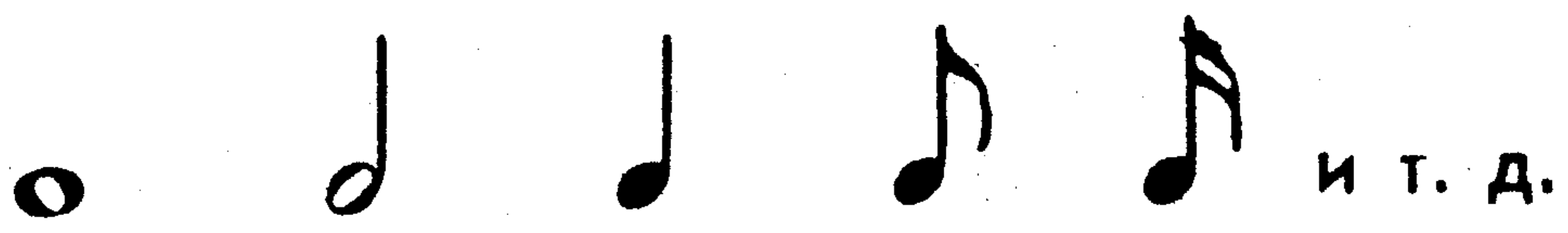
** Музыкальными называются звуки, имеющие определенную высоту. Этим они отличаются от звуков немузыкальных, шумовых.


Октавы
малая
первая
вторая
третья
четвертая
большая
верх грифа
низ грифа
до
ля
ми
соль
си
ре
фа

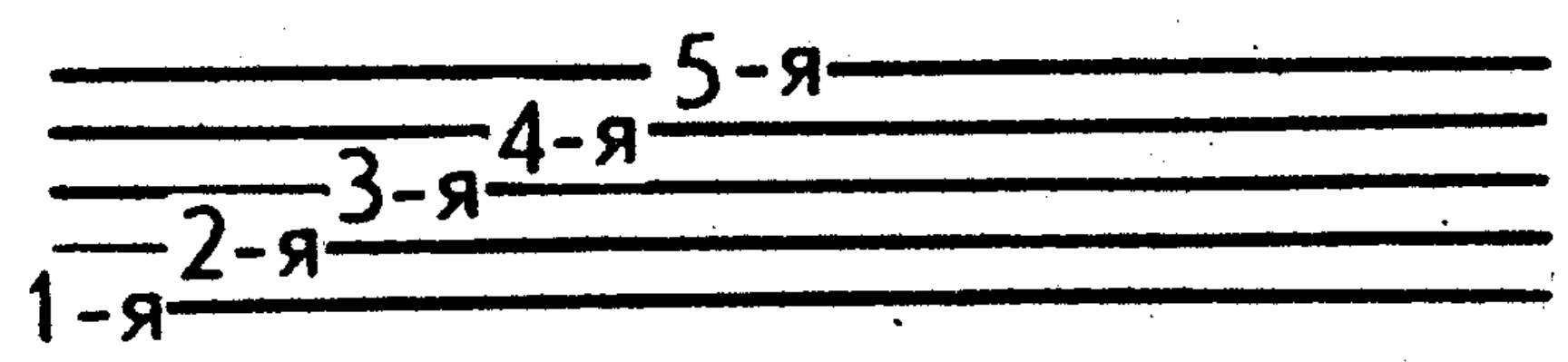
На первом ряду клавиатуры, таким образом, расположены звуки *ля* и *до,* на втором — *ми, соль* и на третьем ряду — *си, ре* и *фа.* Правая клавиатура баяна охватывает следующие октавы: большая (частично), малая, первая, вторая, третья, четвертая (частично).

НОТНОЕ ПИСЬМО, ЗАПИСЬ ВЫСОТЫ ЗВУКОВ

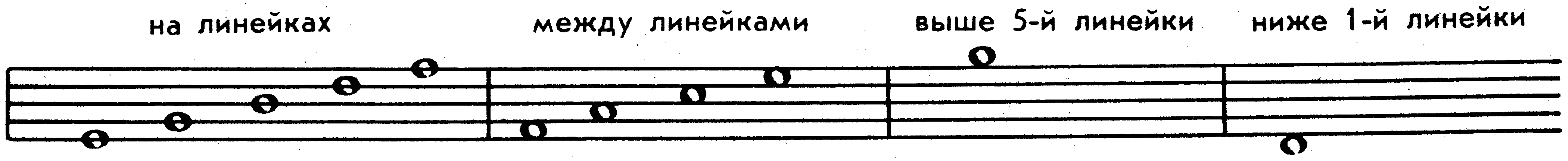
Музыкальные звуки записываются особыми знаками — нотами:



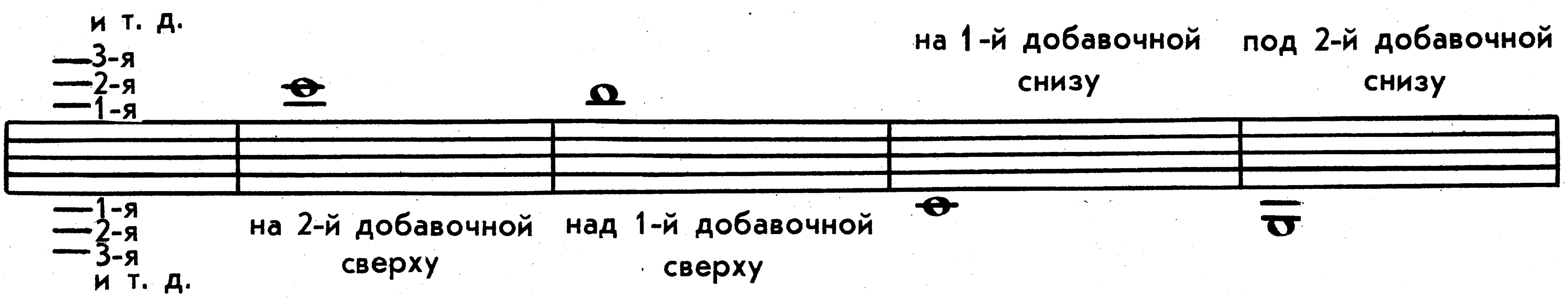
Для обозначения высоты звуков ноты пишутся на нотном стане (нотоносце), состоящем из пяти линеек. Счет линейкам ведется снизу вверх:


5-я
4-я
3-я
2-я
1-я

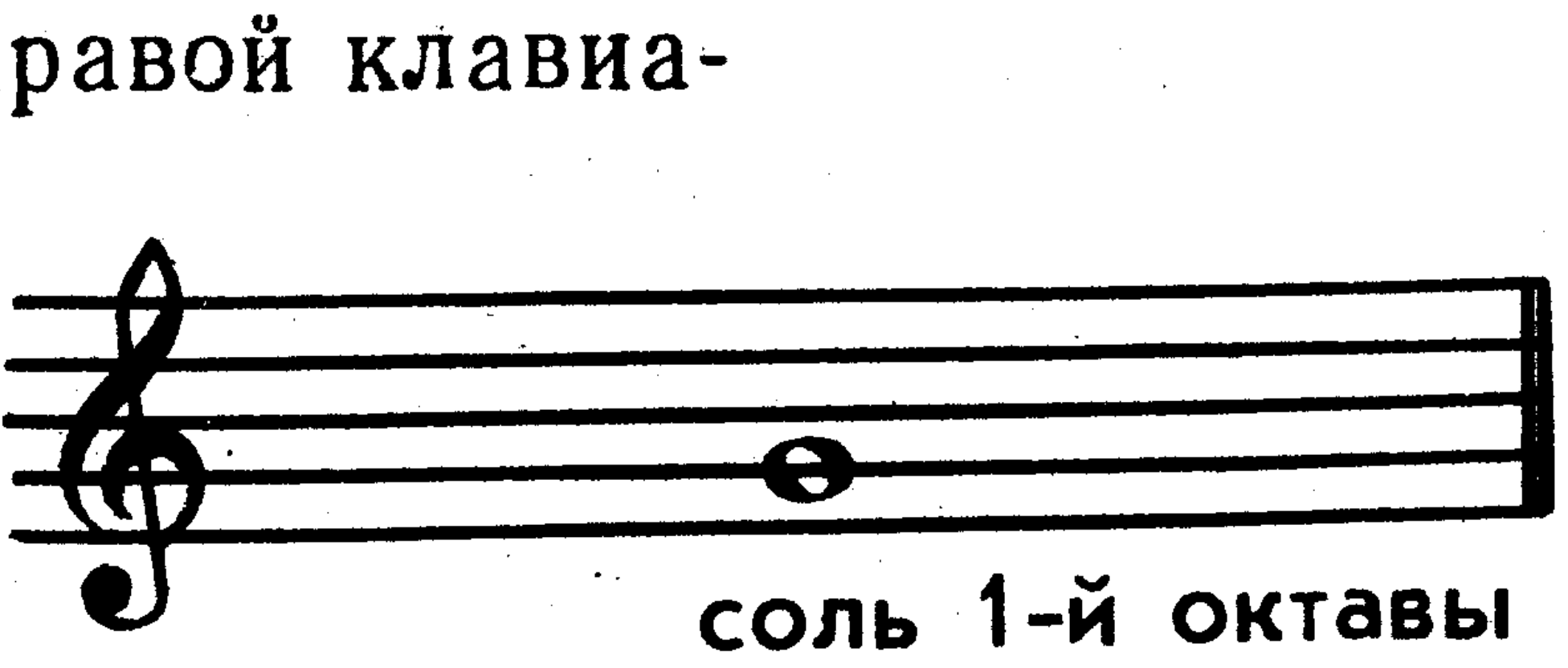
Ноты пишутся на линейках, между ними, выше 5-й и ниже 1-й линейки нотного стана:


на линейках
между линейками
выше 5-й линейки
ниже 1-й линейки

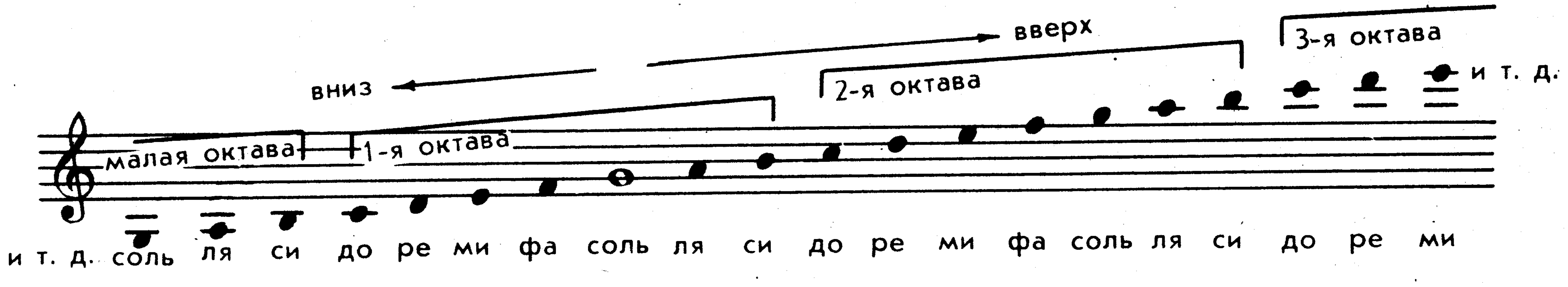
При помощи пяти линеек нотного стана записывается лишь одиннадцать основных звуков. Для записи большего количества звуков применяются добавочные линейки. Счет добавочным линейкам ведется от нотного стана. Ноты могут располагаться на добавочных, под нижними и над верхними добавочными линейками:


и т. д.
3-я
2-я
1-я
1-я
2-я
3-я
и т. д.
на 2-й добавочной сверху
над 1-й добавочной сверху
на 1-й добавочной снизу
под 2-й добавочной снизу

Чем выше звук, тем выше он записывается на нотном стане. Однако точное название ноты получают только в том случае, если в начале нотного стана поставлен особый знак — ключ, показывающий расположение одной из нот. Для записи большей части звукоряда правой клавиатуры баяна применяется скрипичный ключ, который определяет, что на 2-й линейке нотного стана пишется нота *соль* первой октавы (поэтому скрипичный ключ называют также «ключ соль»):

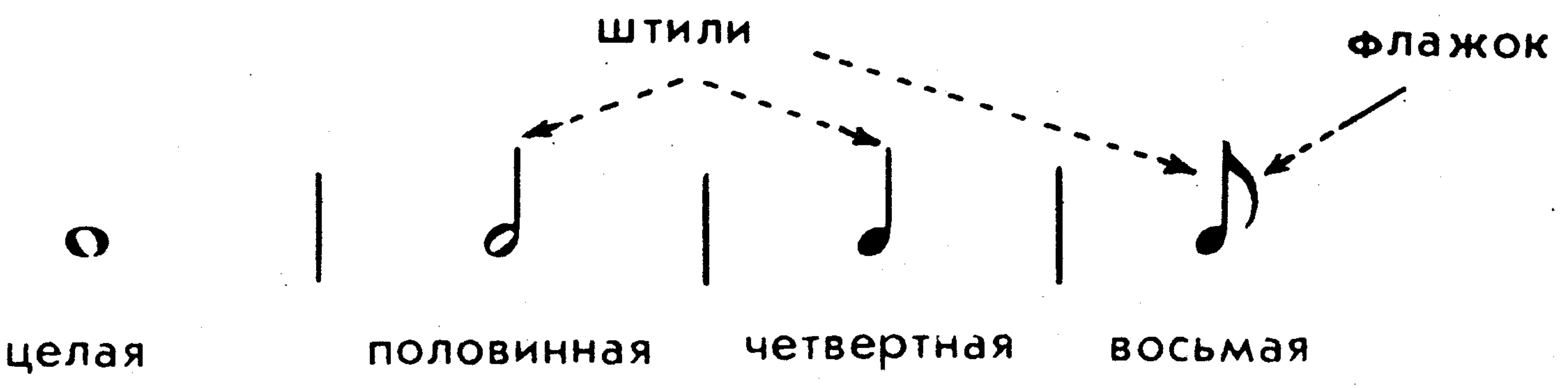

соль 1-й октавы

Соответственно своей высоте вверх и вниз от ноты *соль* располагаются по порядку остальные звуки:


вверх
вниз
3-я октава
2-я октава
и т. д.
малая октава
1-я октава
и т. д. соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми

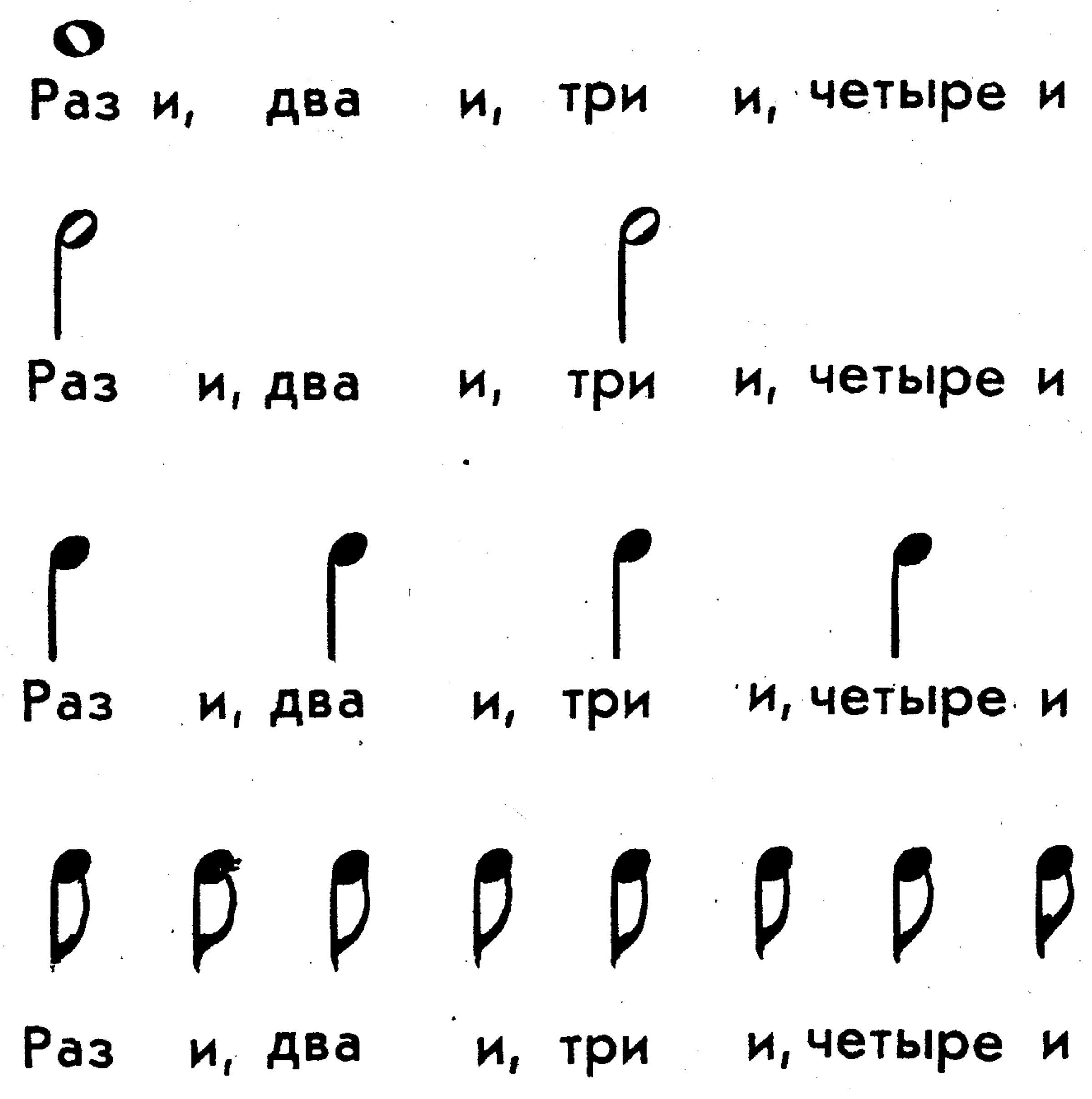
ЗАПИСЬ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ЗВУКОВ

Всякая мелодия складывается из музыкальных звуков не только различной высоты, но и различной длительности. Длительность звуков обозначается следующим образом:

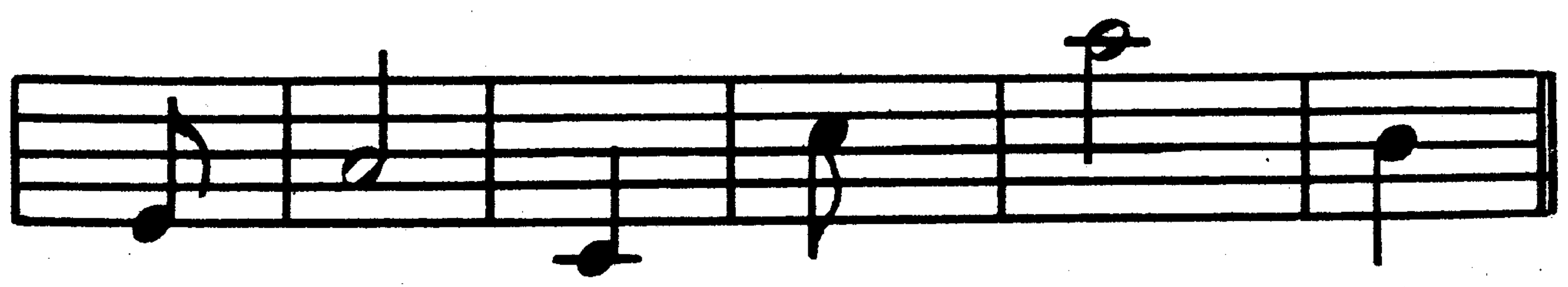

штили
флажок
целая
половинная
четвертная
восьмая

Название длительности (целая, половинная и т. п.) не ограничивает продолжительность ее звучания неизменным, точным отрезком времени (секунда, две, три и т. д.), а указывает на соотношение длительностей. За основу принимается целая нота, которая равна четырем равномерным отсчетам (раз, два, три, четыре*). Все остальные длительности представляют собой части этой целой и соответственно короче ее. Для удобства отсчета более коротких длительностей после каждого счета произносится гласная «и», которая должна разделять время между предыдущим и последующим счетом ровно пополам.

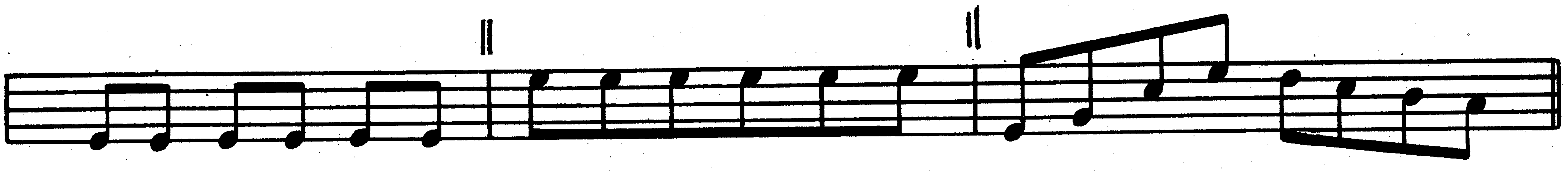
Итак, отсчет длительностей будет:


Раз и, два и, три и, четыре и
Раз и, два и, три и, четыре и
Раз и, два и, три и, четыре и
Раз и, два и, три и, четыре и

Штили (см. выше) половинных, четвертных, восьмых и более мелких нот могут быть написаны вверх (с правой стороны), если нота расположена ниже третьей линейки нотного стана, и вниз (с левой стороны), если она на третьей линейке или выше:



В восьмых нотах, следующих одна за другой, флажки («хвостики») на штиле каждой ноты могут заменяться одной чертой (вязкой), объединяющей их:



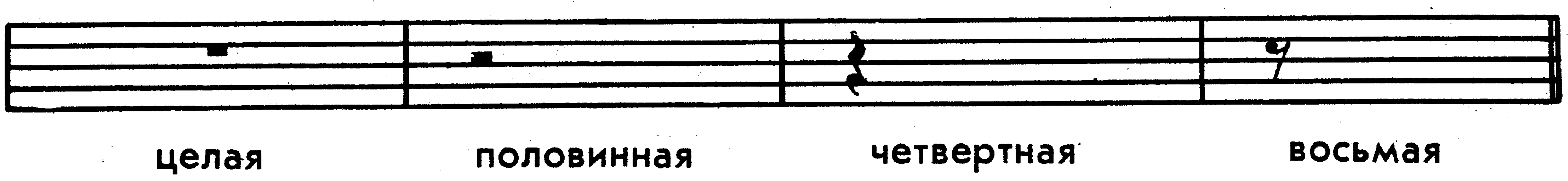
---

* Слово «четыре» произносится односложно—«чтыре».

ПАУЗЫ

Звучание музыки на некоторое время может прерываться. Перерыв в звучании называется *паузой*.

Паузы обозначаются особыми знаками. Они называются так же, как и ноты (целая, половинная, четвертная, восьмая и т. п.), и отсчитываются как соответствующие длительности нот:

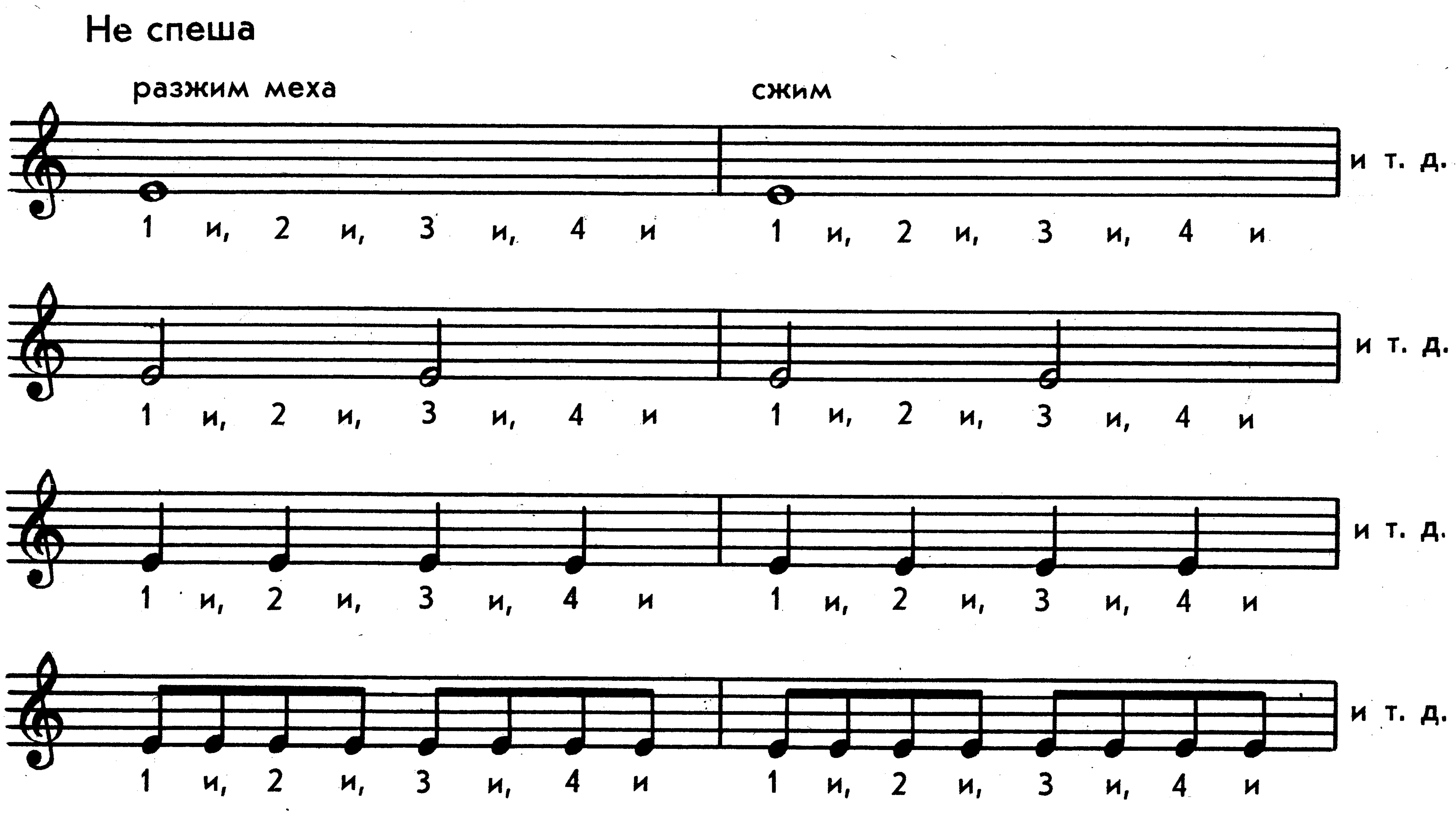

целая
половинная
четвертная
восьмая

Для выполнения паузы палец снимается с клавиши. Движение меха при этом чаще всего не прекращается, даже в том случае, если звучание на короткое время прерывается в обеих руках.

Упражнение. Играть правой рукой целые, половинные, четвертные и восьмые ноты:

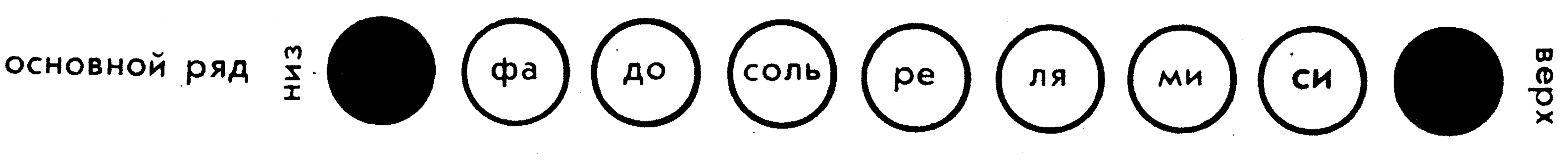
1) 2-м пальцем на ноте *ми* первой октавы;
2) 1-м пальцем на ноте *до* первой октавы;
3) 3-м пальцем на ноте *ре* первой октавы.

При этом следует: а) ровно вести мех; б) менять его направление (разжим, сжим) на счет «раз» после того, как палец снят с клавиши; в) следить за положением рук, кисти правой руки; г) правильно держать пальцы, не выпрямлять их и не поднимать высоко, не делать излишних движений.


Не спеша
разжим меха
сжим
1 и, 2 и, 3 и, 4 и
1 и, 2 и, 3 и, 4 и
и т. д.
1 и, 2 и, 3 и, 4 и
1 и, 2 и, 3 и, 4 и
и т. д.
1 и, 2 и, 3 и, 4 и
1 и, 2 и, 3 и, 4 и
и т. д.
1 и, 2 и, 3 и, 4 и
1 и, 2 и, 3 и, 4 и
и т. д.

ЛЕВАЯ КЛАВИАТУРА

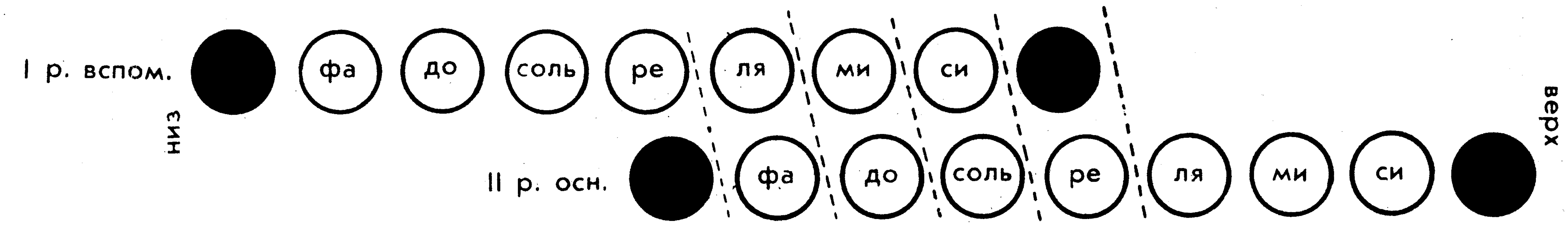
Как уже говорилось выше, левая клавиатура состоит из пяти рядов клавиш (кнопок). В первом и втором рядах (ближних к меху) расположены отдельные низкие звуки (басы), а в остальных (третьем, четвертом и пятом) — готовые созвучия*. *Основным* рядом считается второй. Примерно в середине его имеются семь белых клавиш, называющихся так же, как и белые клавиши правой клавиатуры, — *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. Но порядок их расположения здесь другой.


основной ряд
низ
фа
до
соль
ре
ля
ми
си
верх

Первый ряд называется *вспомогательным*. Вспомогательный ряд имеет такое же расположение клавиш, как и основной, но по сравнению с ним сдвинут на четыре клавиши вниз. Такое соотношение основного и вспомогательного рядов позволяет получать даже далекие звуки на близких клавишах. Например, нота *си* отделена от ноты *до* в основном ряду четырьмя клавишами, во вспомогательном же она находится рядом с ней. Это значительно облегчает игру. Вспомогательный ряд в пьесах для начинающих баянистов обозначается буквой В, ставящейся возле ноты, исполнение которой будет более удобным именно в этом ряду.

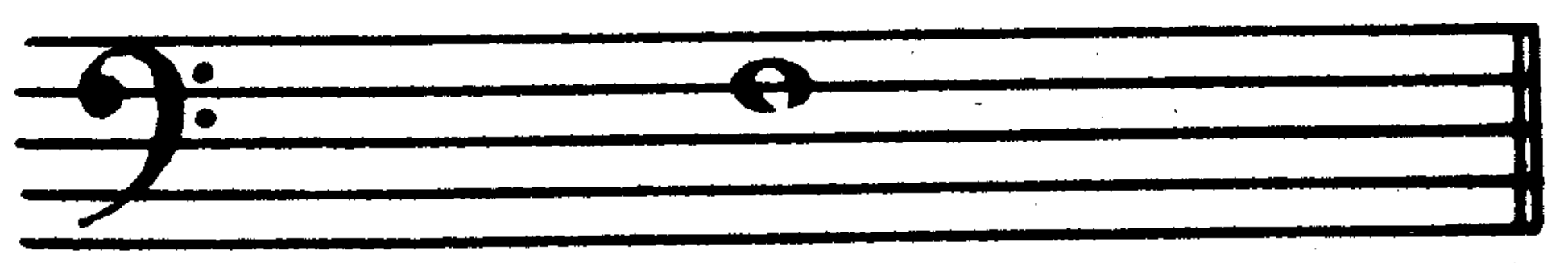
---

* Такой баян называют *готовым*, в отличие от *выборного*, не имеющего готовых созвучий. Вместо них выборный баян имеет на левой клавиатуре такую же последовательность звуков (звукоряд), как и на правой. Выборный баян расширяет исполнительские возможности, но значительно усложняет технику игры. Поэтому гораздо большее распространение получил комбинированный баян с переключением готовой клавиатуры на выборную.


I р. вспом.
низ
фа
до
соль
ре
ля
ми
си
II р. осн.
фа
до
соль
ре
ля
ми
си
верх

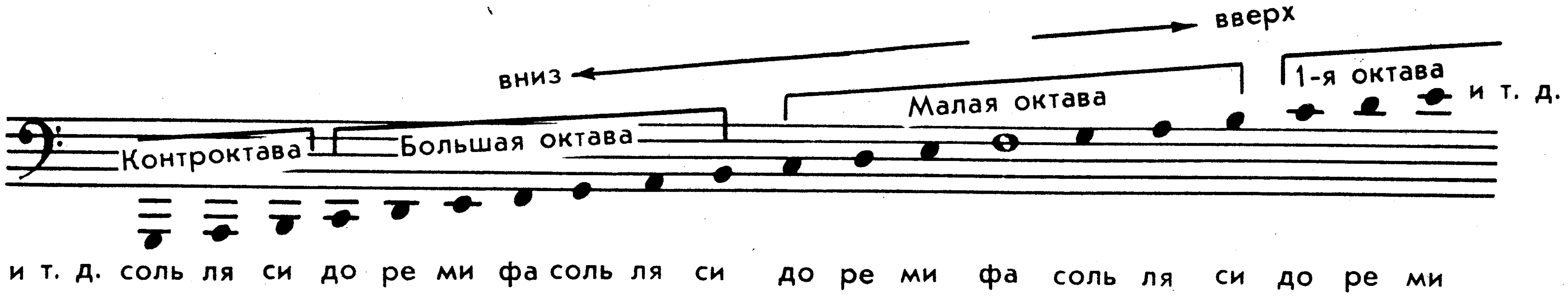
ЗАПИСЬ БАСОВ

Запись низких звуков при помощи скрипичного ключа требует применения большого числа добавочных линеек, что затрудняет чтение нот. Поэтому применяется другой ключ — басовый, показывающий, что нота *фа* малой октавы пишется на 4-й линейке. Этот ключ называется «ключом фа».

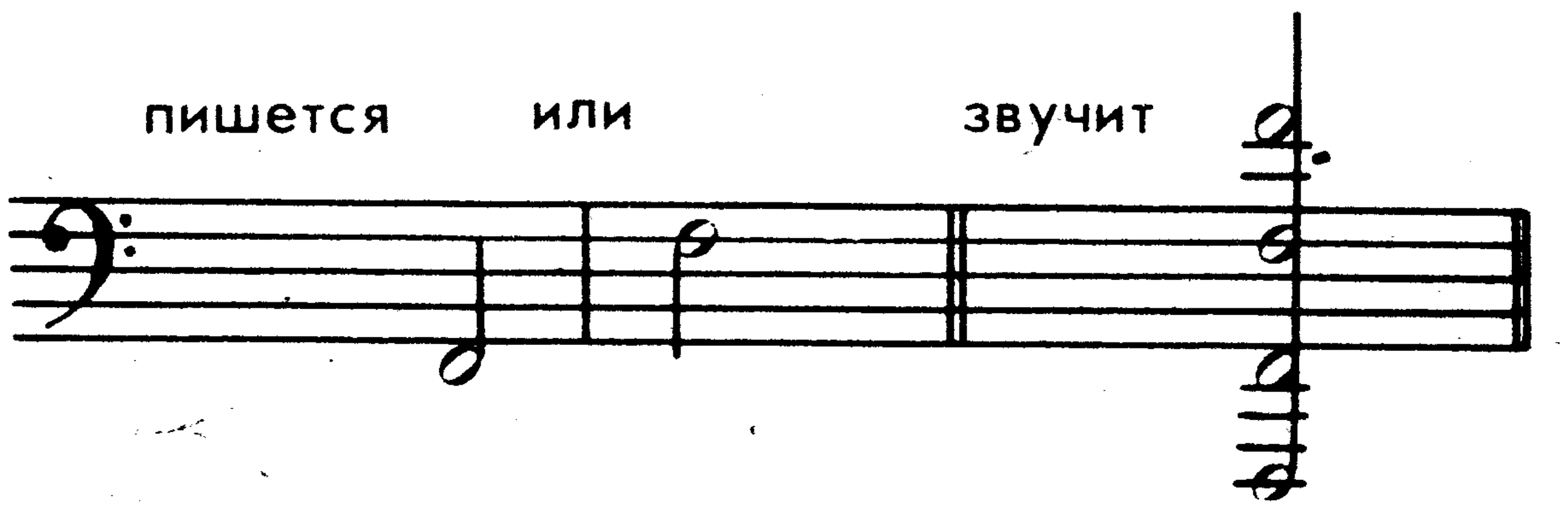


Фа малой октавы

В зависимости от высотного положения записываются и остальные звуки:


вверх
вниз
Контроктава
Большая октава
Малая октава
1-я октава
и т. д.
и т. д. соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми

Как видно из приведенной схемы, басовые звуки одного названия могут быть записаны в разных октавах, но на баяне они исполняются при помощи одной и той же клавиши и звучание их из-за особого устройства клавиатуры одинаково: басы представляют собой одновременное сочетание звуков одного названия в трех или четырех октавах. Это позволяет вести запись басов в пределах нотного стана, без применения добавочных линеек.

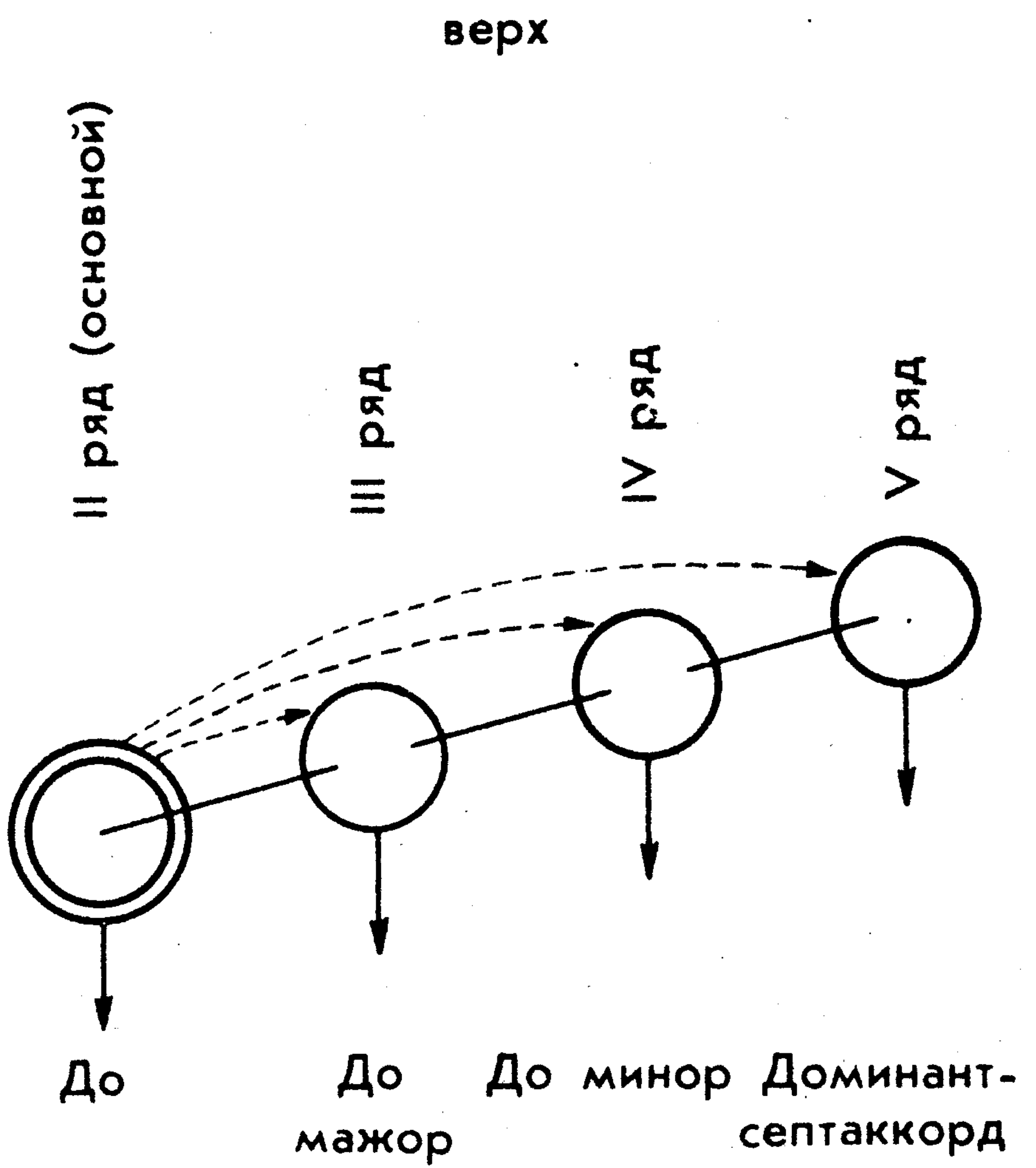

пишется
или
звучит

АККОРДЫ

Аккордом называют одновременное звучание трех или более звуков, образующих определенное созвучие. Поочередное исполнение звуков, входящих в состав аккорда, называется арпеджио. Аккорды бывают: мажорные, минорные, доминантсептаккорды, уменьшенные и др.

В третьем, четвертом и пятом рядах левой клавиатуры посредством особой конструкции каждая клавиша извлекает готовое созвучие (аккорд). В левой клавиатуре имеются следующие аккорды:* в третьем ряду — мажорные, в четвертом—минорные, в пятом—доминантсептаккорды.

Все аккорды, расположенные в третьем, четвертом и пятом рядах, строятся от ноты того же названия, что и находящийся в этом поперечном ряду основной бас. Так, все аккорды, расположенные в одном поперечном ряду с басом *до* (в основном ряду), строятся от ноты *до* и называются—мажор от ноты *до*, минор от ноты *до*, доминантсептаккорд от ноты *до* (или до мажор, до минор и т. д.):


верх
II ряд (основной)
III ряд
IV ряд
V ряд
До
До мажор
До минор
Доминантсептаккорд от До
низ

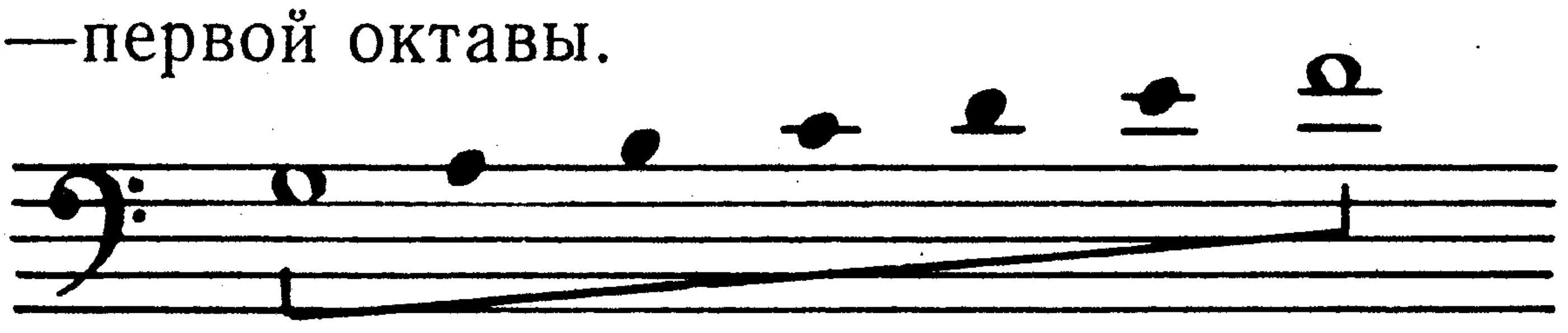
Аккорды, находящиеся в одном поперечном ряду с басом *соль*, построены от ноты *соль*, в ряду баса *ре*—от ноты *ре* и т. д.

---

* Подробнее об этом см. на стр. 17-20.

ЗАПИСЬ АККОРДОВ

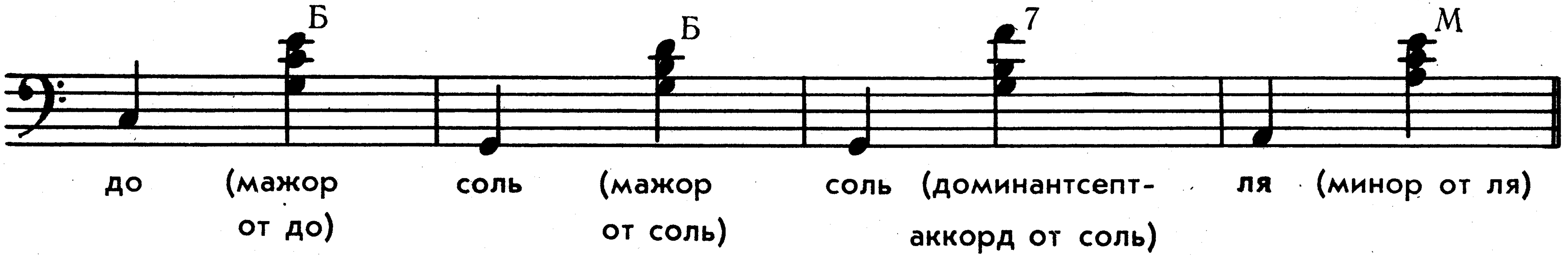
Готовые аккорды левой клавиатуры составляются из нот *соль, ля, си*—малой и *до, ре, ми, фа*—первой октавы.



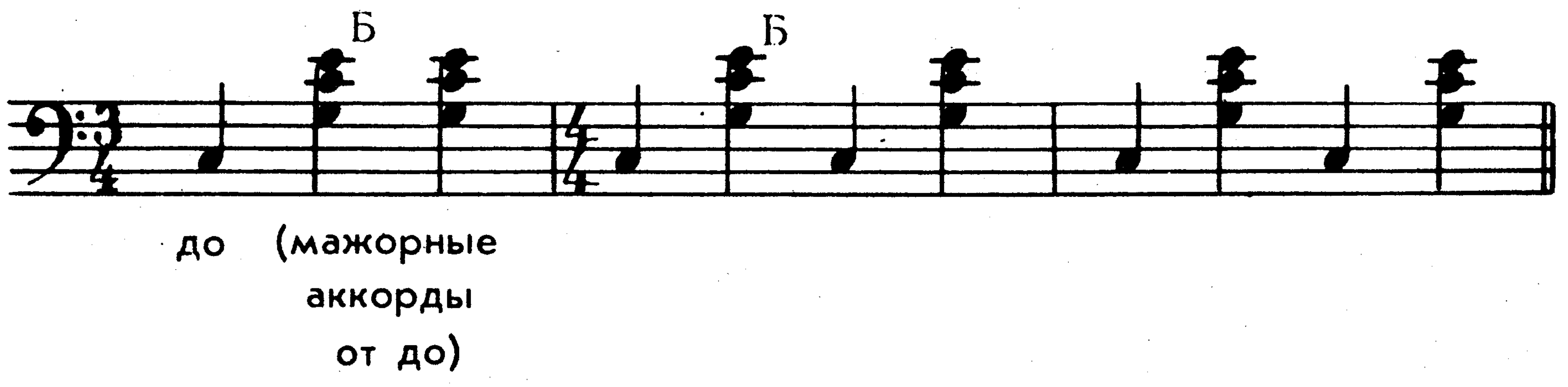
В нотах указывают обычно все три звука, входящие в тот или иной готовый аккорд. Для более легкого определения аккордов существуют условные обозначения.

Мажорные аккорды (иначе большие трезвучия) обозначаются буквой Б; минорные аккорды (малые трезвучия) — буквой М; доминантсептаккорды — цифрой 7.

Кроме названия аккорда (мажор, минор, доминантсептаккорд), нужно определить еще, от какой именно ноты он строится, чтобы знать, в каком поперечном ряду следует его взять. Обычно на это указывает бас (нота, стоящая перед аккордом):

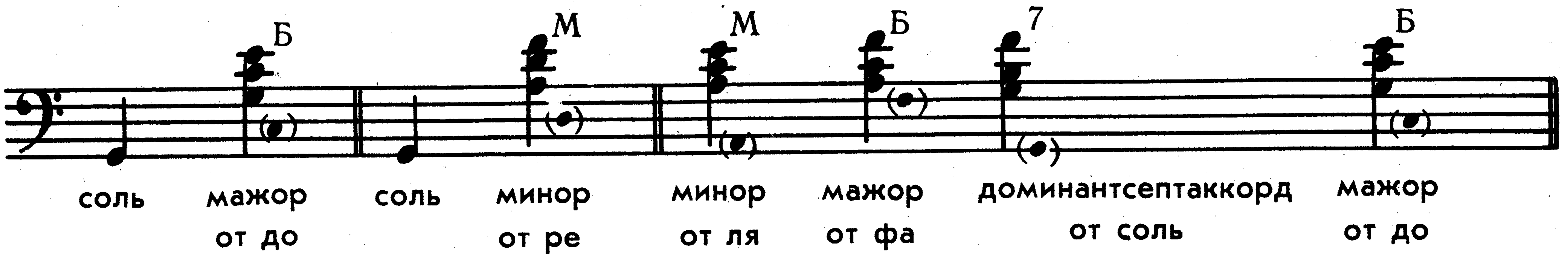

Б
Б
7
М
до
(мажор от до)
соль
(мажор от соль)
соль
(доминантсептаккорд от соль)
ля
(минор от ля)

Если один и тот же аккорд повторяется несколько раз подряд в одном или даже нескольких тактах, обозначения (Б, М, 7) ставятся только у первого из них:

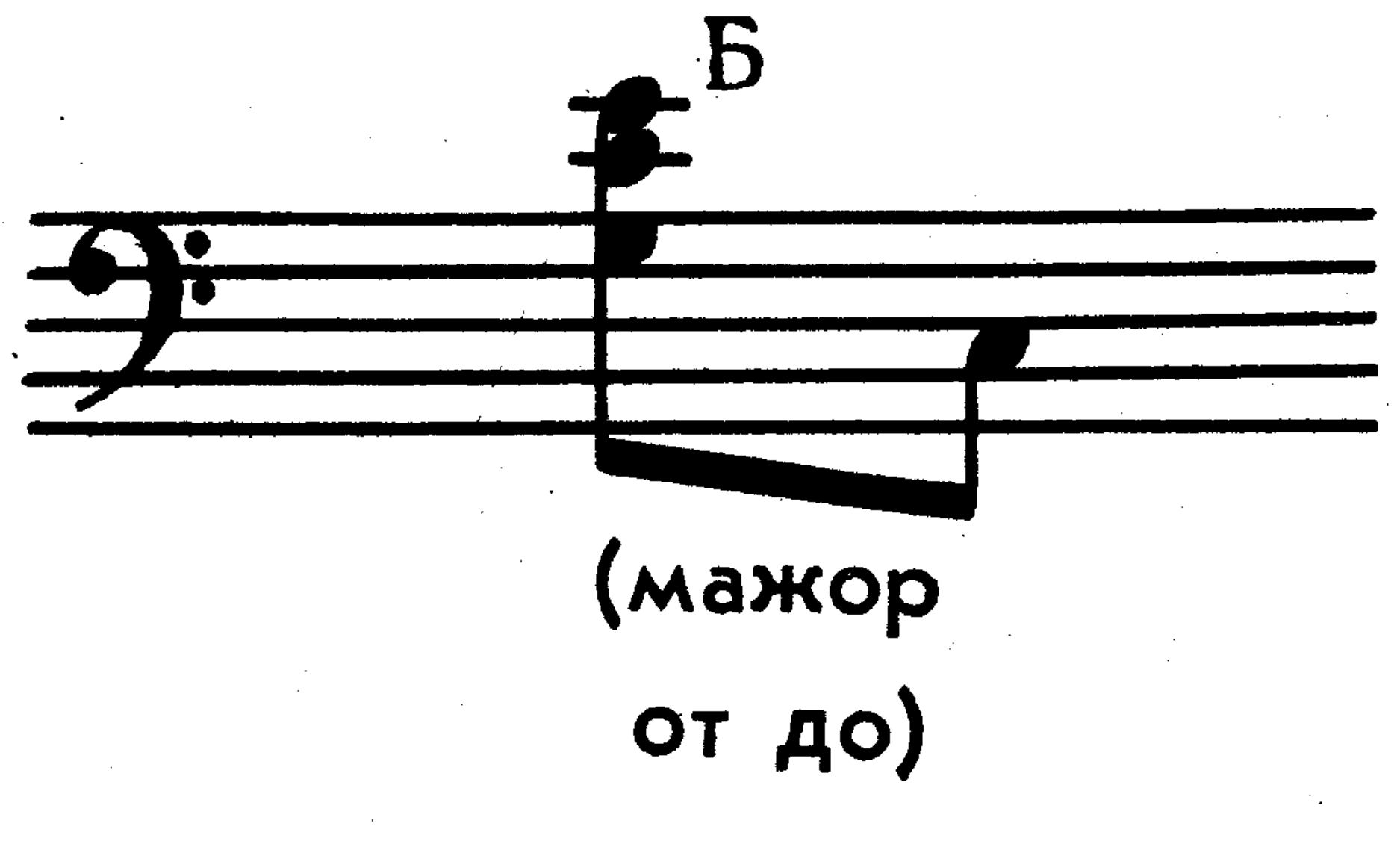

Б
Б
до
(мажорные аккорды от до)

Однако полностью полагаться на то, что при отсутствии обозначений всегда повторяется предыдущий аккорд, не следует. Надо удостовериться, сохранилось ли прежнее написание аккорда.

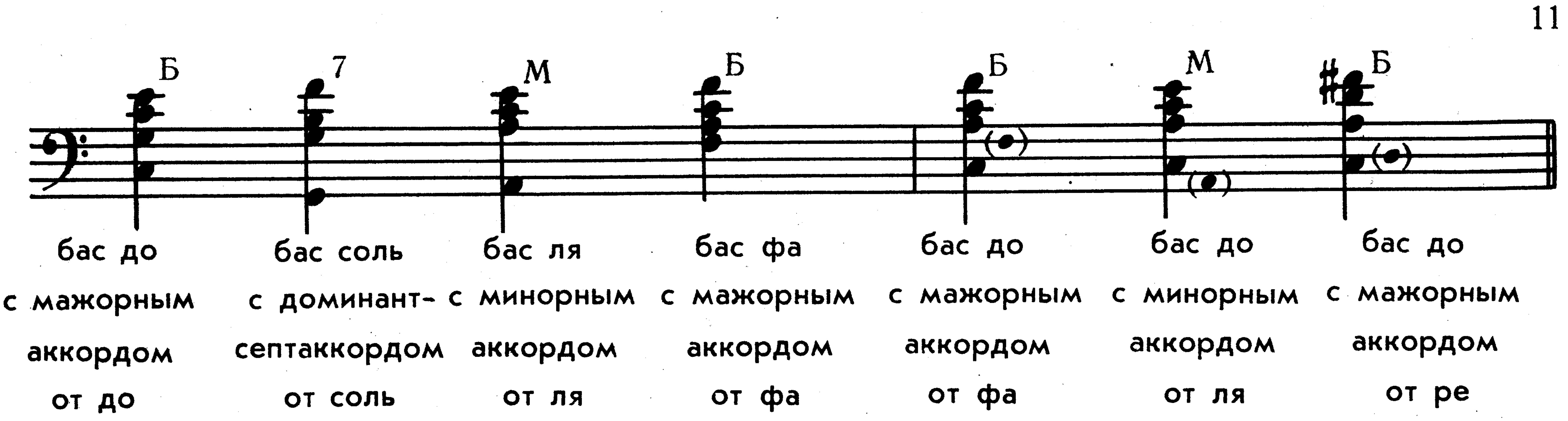
Аккомпанемент (сопровождение мелодии) часто строится так, что, например, после баса *соль* может звучать аккорд, строящийся от ноты *до*, *ре* или других нот. Иногда он может состоять и из одних аккордов. В таких случаях их принадлежность тому или иному басу определяет специальный знак в виде маленькой ноты в скобках:


Б
М
М
Б
7
Б
соль
мажор от до
соль
минор от ре
минор от ля
мажор от фа
доминантсептаккорд от соль
мажор от до

Определяющий бас часто не проставляется, если в аккомпанементе появляется сначала аккорд, а затем бас, от которого этот аккорд строится:


Б
(мажор от до)

В аккомпанементе аккорды могут не только чередоваться с басами или следовать один за другим, но и играться вместе с басами. В этом случае аккорд пишется над басом и чаще всего соединяется с ним одним штилем:.


Б
7
М
Б
Б
М
Б
бас до с мажорным аккордом от до
бас соль с доминант-септаккордом от соль
бас ля с минорным аккордом от ля
бас фа с мажорным аккордом от фа
бас до с мажорным аккордом от фа
бас до с минорным аккордом от ля
бас до с мажорным аккордом от ре

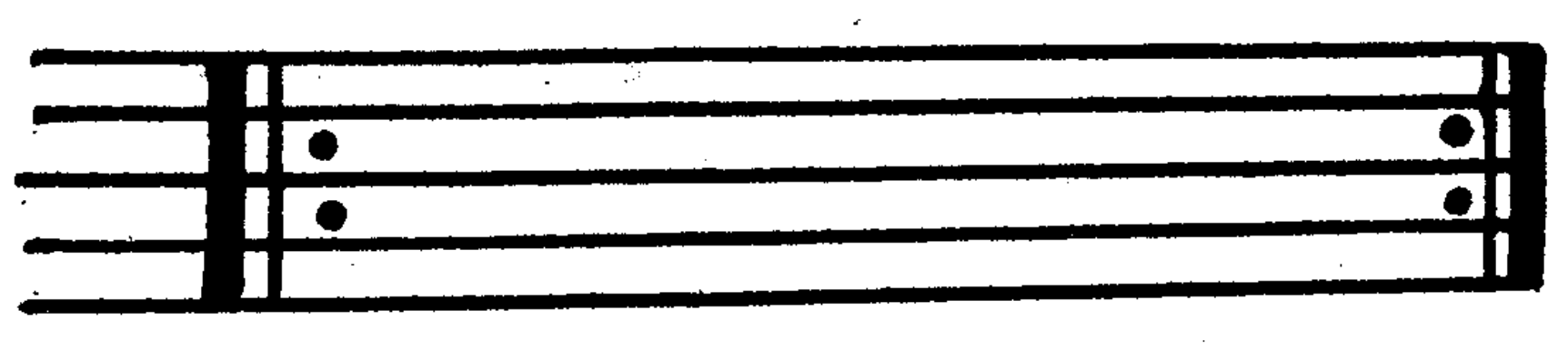
Наиболее распространенный вид аккомпанемента на левой клавиатуре состоит из чередования басов и аккордов четвертными или восьмыми длительностями. Если отсутствует особое указание на связное исполнение (например, лига), бас и аккорд всегда играются короче, чем написаны. При этом бас обычно играется продолжительнее аккорда. Но аккорд исполняется так, чтобы ясно слышались все его звуки.

Если в нотах написан сначала аккорд, а затем бас, последний будет играться короче, чем аккорд.

При игре, так же, как и в правой руке, недопустимо размахивание пальцами (большой замах перед тем, как опустить их на клавишу и «подбрасывание» их при подъеме).

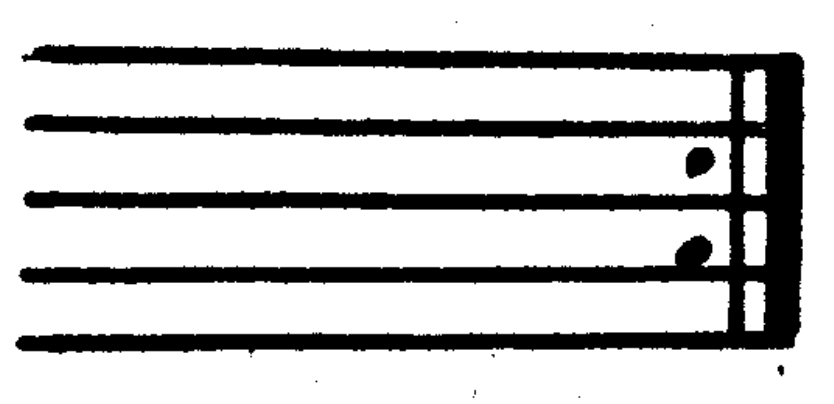
ЗНАКИ СОКРАЩЕНИЯ НОТНОГО ПИСЬМА

Точное повторение частей или целого произведения в нотах обычно не выписывается. Указание на повторение делается при помощи знака репризы:

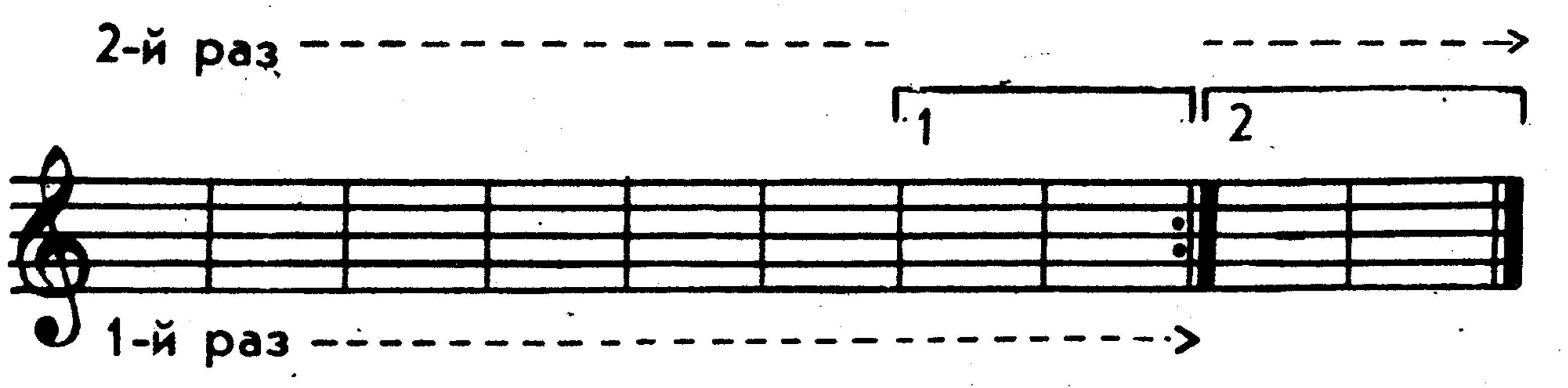


Нотный текст, помещенный между такими знаками, играется дважды.

Если часть (или целое произведение) повторяется с самого начала, знак репризы ставится только в конце:

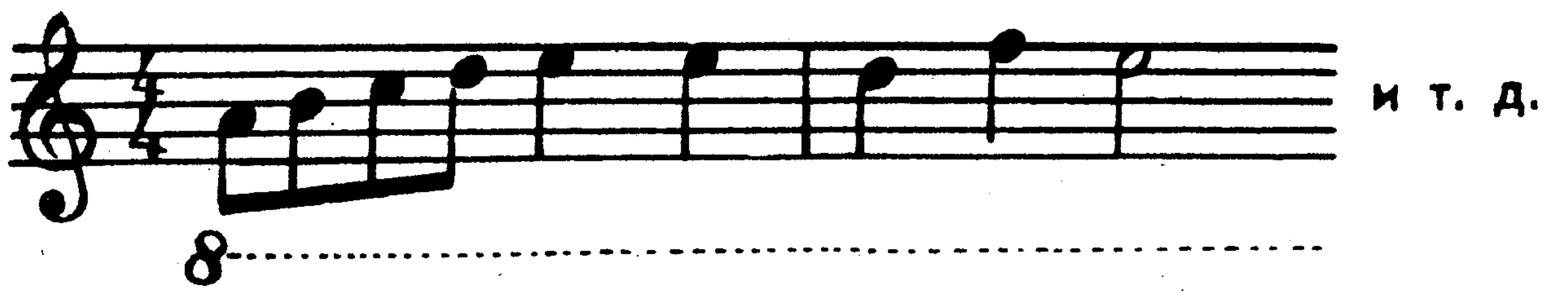


Окончания повторяемого текста могут быть неодинаковыми. Тогда они выделяются вольтами (квадратными скобками с цифрами 1 и 2). Такты, ограниченные первой вольтой (скобкой с цифрой 1), исполняются только в первый раз. При повторении эти такты пропускаются и вместо них играют такты, помещенные под второй вольтой.

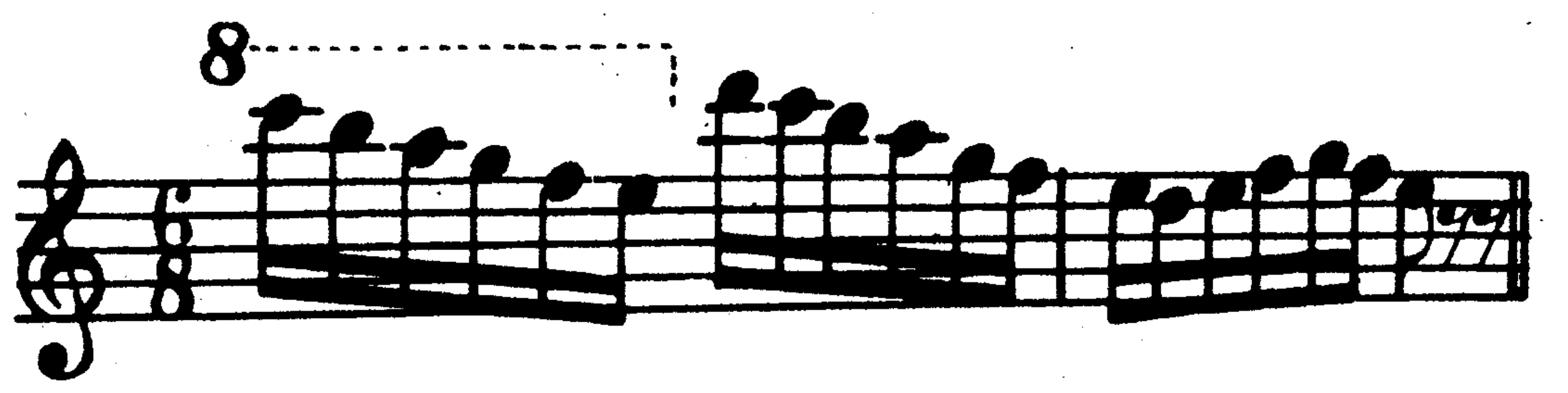


При более сложных повторениях пользуются знаками 𝄋 (сеньо) и 𝄌 («фонарь»). Так, например, в соответствующих местах проставляют указанные знаки и пишут: «Повторить от 𝄋 до 𝄌 и перейти к «Окончанию». Или: «Повторить от 𝄋 до слова «Конец». Часто при этом обходятся и без дополнительного текста, только при помощи знаков. Так, знак 𝄋, поставленный в конце текста, указывает на необходимость повторения от такого же знака, обычно ставящегося в начале пьесы. На повторение с самого начала указывают и латинские буквы D. C. (читается «да ка́по», то есть с начала). Иногда пишется D. C. al Fine (читается «да ка́по аль финэ»), что означает играть с начала до слова «Конец» (Fine).

Для упрощения записи и чтения нот в высоком и низком регистрах (например, в третьей или малой октаве) употребляются специальные обозначения. Поставленная под нотным текстом цифра 8 указывает, что отрывок, ограниченный пунктиром, следует играть октавой ниже написанного:

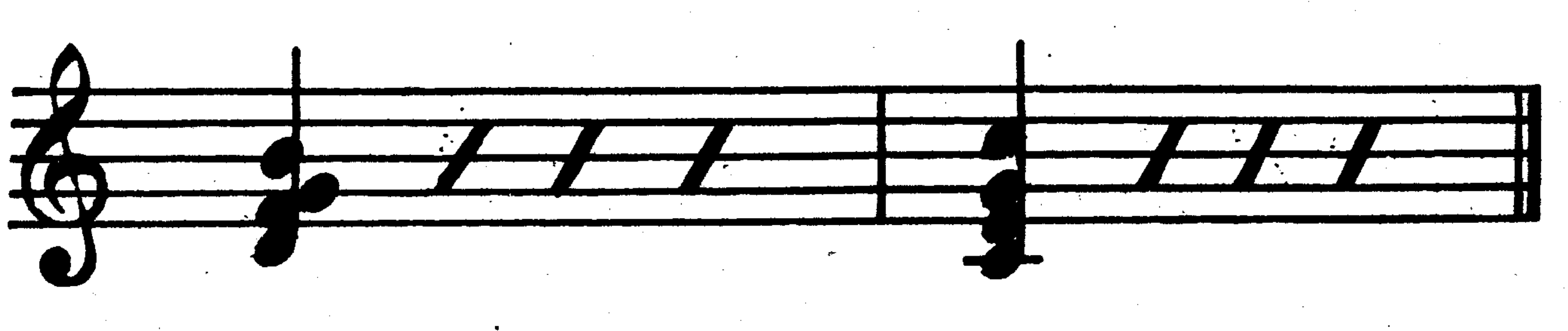


Цифра 8, выставленная над нотным текстом, требует его исполнения октавой выше:

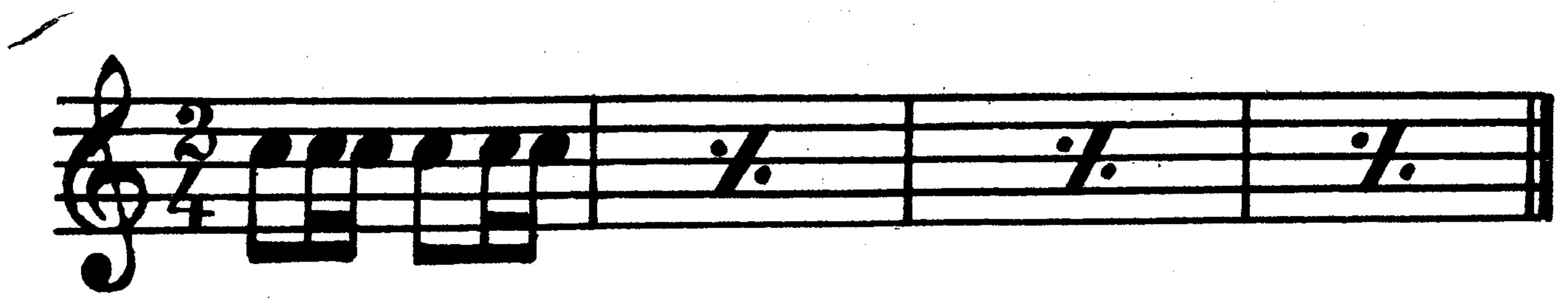


Ряд упрощений нотного письма применяется в рукописных нотах; из них наиболее распространены —

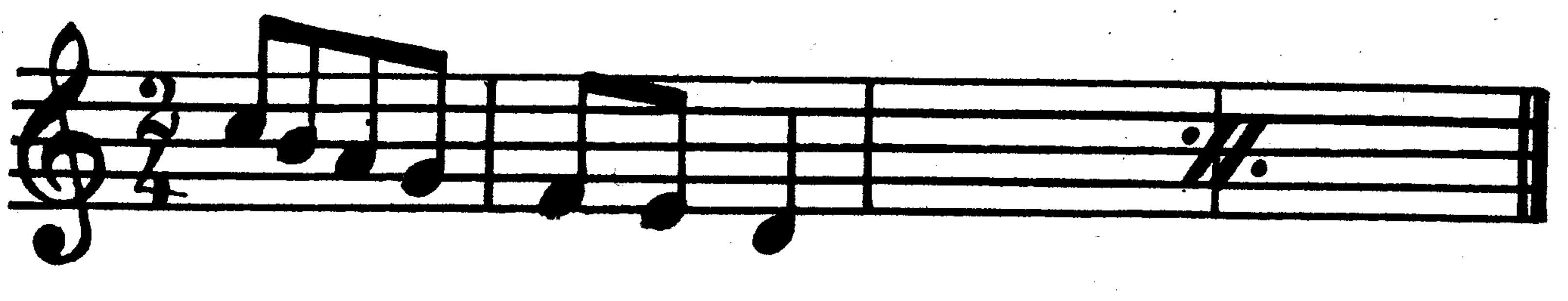
повторение предыдущего аккорда:



повторение ранее выписанного такта:



повторение двутакта:



ТАКТЫ И ИХ РАЗМЕРЫ

Отсчет длительностей в музыкальном произведении не только определяет продолжительность нот, но и указывает их смысловое значение. Счет «раз» всегда падает на опорный (более значительный, ударный) момент, в то время как счет «два» («три», «четыре») отмечает менее значительный.

В этом отношении музыкальная речь родственна стиху. Музыкальные произведения, как и стихотворные, строятся на чередовании опорных и неопорных звуков. Такое чередование в музыке называется метром.

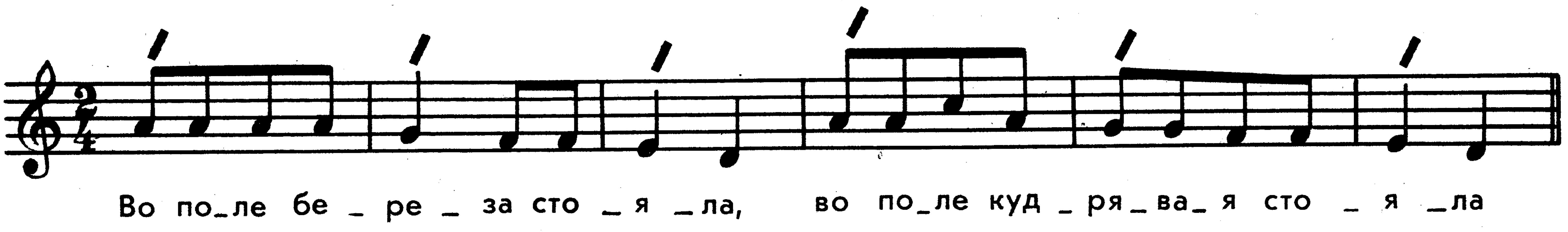
Сравним два отрывка:

> В си́-нем не́-бе звё-зды бле́-щут,
> В си́-нем мо́-ре во́л-ны хле́-щут . . .
>
> (А. Пушкин. «Сказка о царе Салтане»)

> Сла́в-на-я о́-сень. Здо-ро́-вый, яд-ре́-ный
> Во́з-дух ус-та́-лые си́-лы бод-ри́т;
> Лёд не-о-кре́п-ший на ре́ч-ке сту-де́-ной
> Сло́в-но как та́-ю-щий са́-хар ле-жи́т.
>
> (Н. Некрасов. «Железная дорога»)

В первом отрывке чередование двух слогов— ударного и неударного образует двухдольный метр; во втором — сочетание одного ударного с двумя неударными составляет трехдольный метр.

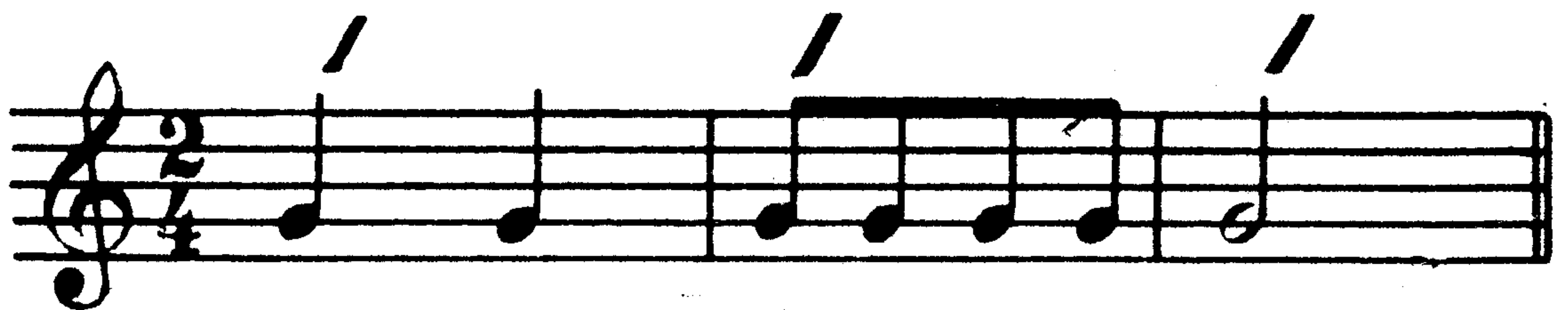
Музыка, написанная на стихотворный текст, всегда согласуется с его строением. Опорный момент в мелодии как правило падает на ударный слог текста.


Во по_ле бе _ ре _ за сто _ я _ла,
во по_ле куд _ ря _ ва_ я сто _ я _ла

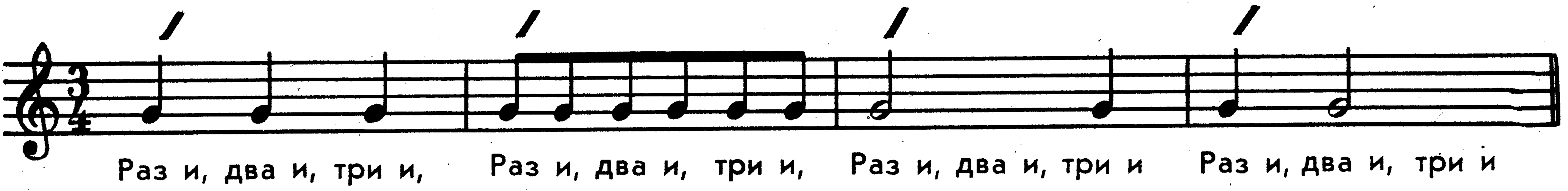
В музыке, не связанной с литературным текстом, осмысленное исполнение также невозможно без соблюдения чередования опорных и неопорных звуков.

Если в стихосложении метр выражается соотношением ударных и неударных слогов, то в музыке— чередованием сильных (тяжелых, ударных) и слабых (легких, неударных) долей. Доля может быть равна по длительности четвертной, восьмой или половинной ноте. Сильная доля и следующие за ней более слабые доли образуют такт. Границы тактов в нотном письме обозначаются тактовыми чертами. Количество долей и величина каждой доли обозначаются сочетанием двух цифр, например: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$ (произносится соответственно—две четверти, три четверти, три восьмых, три вторых). Верхняя цифра показывает, сколько долей в такте (две, три или более) и как вести счет (на два, на три и т. д.), а нижняя — длительность доли, взятой за основу (четверть, восьмая или половинная). Например, $\frac{2}{4}$ обозначает, что считать следует на два («раз и, два и»), длительность каждой доли равна четверти, а весь такт по продолжительности равен двум четвертным нотам. Каждая доля в такте (в данном случае четвертная) может быть выражена несколькими более короткими длительностями (например, двумя восьмыми) и, наоборот, одна более долгая длительность может охватывать несколько долей (половинная нота в такте размером $\frac{2}{4}$ занимает две доли). Количество единиц счета (долей) это не меняет.

Такты могут быть простыми и сложными. В простом такте бывает только одна сильная доля (остальные слабые). К простым тактам относятся двухдольные, имеющие первую долю сильную, а вторую слабую:



и трехдольные, имеющие первую долю сильную, а вторую и третью — слабые:


Раз и, два и, три и, Раз и, два и, три и, Раз и, два и, три и Раз и, два и, три и

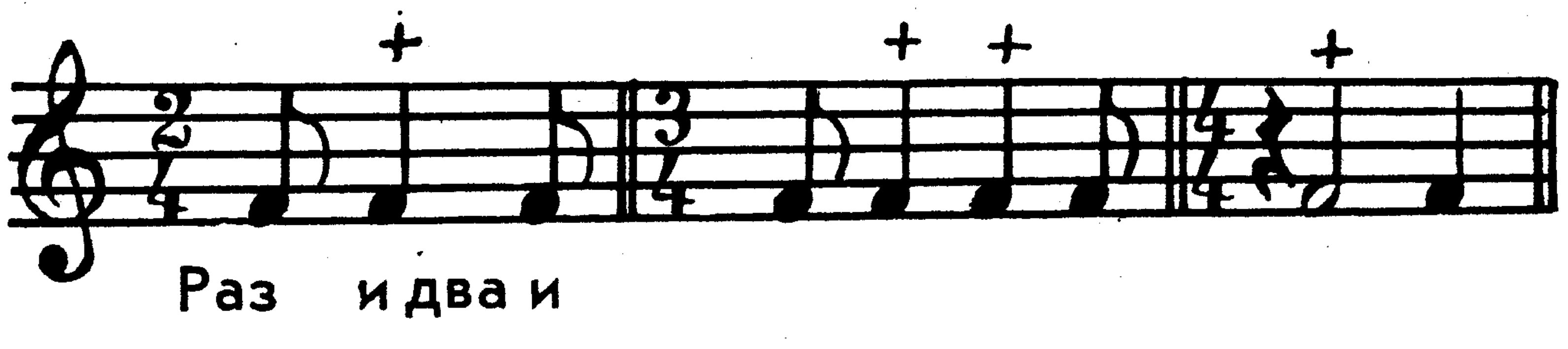
В сложном такте, кроме сильной и слабых долей, имеется относительно сильная доля. Образуются сложные такты от слияния двух простых, например: $\frac{2}{4}+\frac{2}{4}=\frac{4}{4}$; $\frac{3}{8}+\frac{3}{8}=\frac{6}{8}$. В такте размером $\frac{4}{4}$ первая доля будет сильной, а третья (она же первая доля во втором двухдольном такте) — относительно сильной. Вторая и четвертая доли будут слабыми. Размер такта $\frac{4}{4}$ иначе может обозначаться латинской буквой С (це).

При исполнении музыки следует не только точно отсчитывать длительности, но и добиваться ясного различия в «произнесении» звуков, приходящихся на сильные и слабые доли. Это делает игру более осмысленной. Кроме того, правильное исполнение слабых долей позволит добиться большей свободы исполнительского аппарата, так как при извлечении легких звуков требуется меньшее мышечное напряжение. Во время игры нельзя допускать остановок и каких бы то ни было задержек при переходе от одного такта к другому. Такты должны следовать друг за другом непрерывно. Наличие остановок между ними указывает обычно на то, что пьеса играется в слишком быстром темпе, еще не доступном исполнителю.

Чередование сильных и слабых долей в такте в некоторой мере изменяет появление синкопы.

Синкопа — несовпадение ритмического и метрического (тактового) акцентов. Она образуется звуками, взятыми на слабой доле и продолжающими звучать на следующей, более сильной. Применяется как неожиданный акцент на слабой доле.

Синкопа

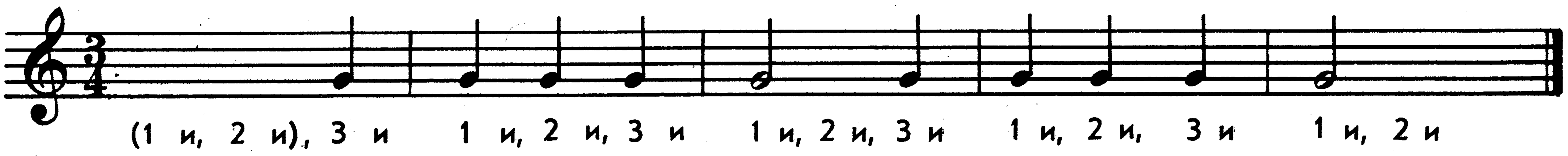


Поскольку сильное время в синкопе наступает после начала звучания длительности, а не одновременно с ним, сильная доля несколько теряет значение опорного момента. Благодаря этому мелодия приобретает более легкий, парящий или взволнованный характер. Менее частое (чем обычно) чередование опорных моментов при этом требует компенсации, более глубокого подчеркивания сильной доли до синкопы или после нее. Распространенное мнение, что синкопа аннулирует значение предыдущей сильной доли и исполняется с характерной для этой доли весомостью (то есть заменяет ее), — ошибочно.

Степень подчеркивания синкопы всегда различна и обусловливается характером произведения.

ЗАТАКТ

Музыкальное произведение может начинаться не только с сильной, но и со слабой или относительно сильной доли. При этом образуется неполный первый такт, называемый **затактом**. Затакт может быть различной величины. При наличии затакта последний такт отрывка, части или всего произведения иногда бывает также неполным и вместе с затактом составляет полный такт. Разучивая такое музыкальное произведение, считать следует с начала такта, а играть лишь с того счета, какой приходится на затакт:



Примеры затактового начала в стихотворном тексте:

По-сле́д-ня-я ту́-ча рас-се́-ян-ной бу́-ри!
Од-на́ ты не-се́шь-ся по я́с-ной ла-зу́-ри,
Од-на́ ты на-во́-дишь у-ны́-лую те́нь,
Од-на́ ты пе-ча́-лишь ли-ку́-ю-щий де́нь.

(А. Пушкин. «Туча»)

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПРАВОЙ И ЛЕВОЙ РУК

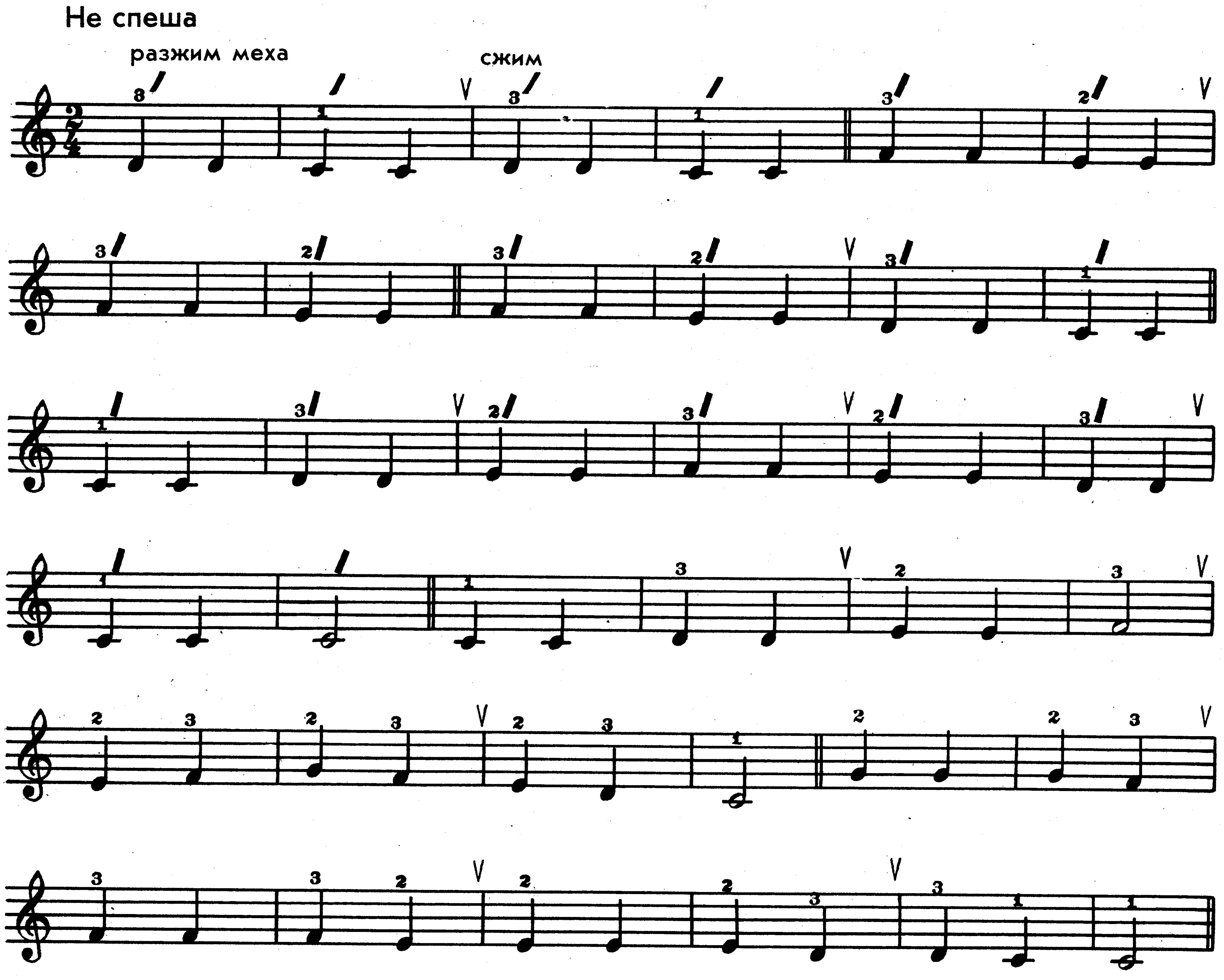
ПРАВАЯ РУКА

1. Перед началом игры (на предварительный счет «и» или после него) приготовить правую руку к извлечению звука, полностью освободив мышцы ладонной стороны. Для этого надо сделать еле заметное движение руки от себя.
2. На счет «раз» без заметного усилия нажать клавишу указанным над нотой пальцем и, удерживая клавишу, на последующий счет «и» (или ранее) снять излишнее напряжение в руке движением от себя.
3. Слабая доля (на счет «два») играется более легко и коротко (снимать палец на счет «и», с небольшим предварительным движением кисти от себя).
4. При переходе с одной клавиши на другую рука плавно движется вверх или вниз по грифу.
5. Левая рука на счет «раз» ведет мех более активно, а на «и, два, и» — менее активно. Разжимая и сжимая мех, следует ощущать пооче-

редную занятость мышц тыльной и ладонной сторон.

Направление меха менять в указанных местах. Повторяющиеся ноты исполнять одинаковыми пальцами.

6. Знак V указывает, что смена меха наиболее удобна; этот же знак, заключенный в скобки (V), означает, что смена меха допустима.



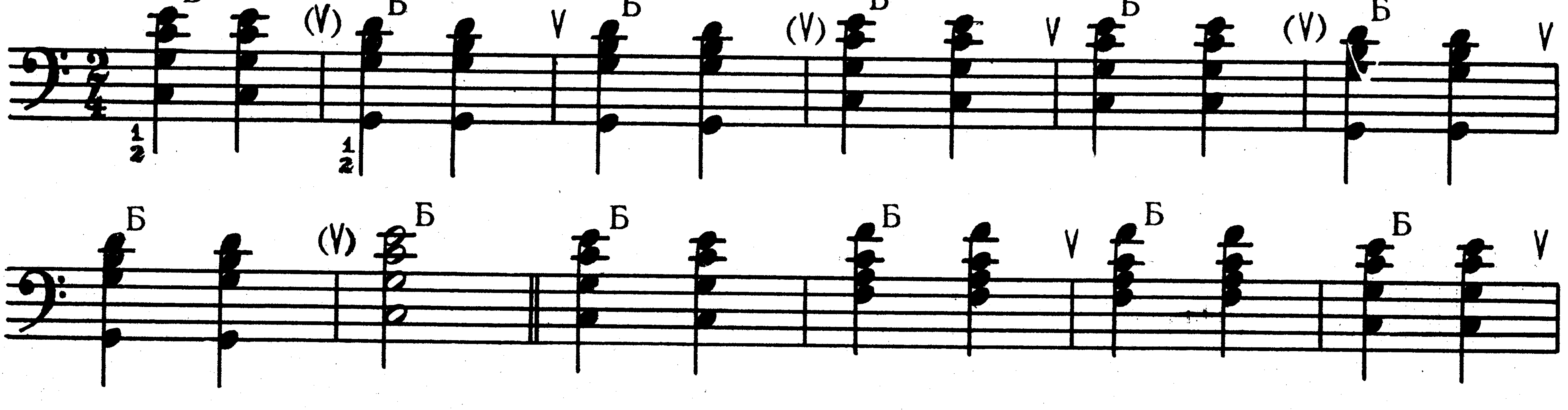
ЛЕВАЯ РУКА

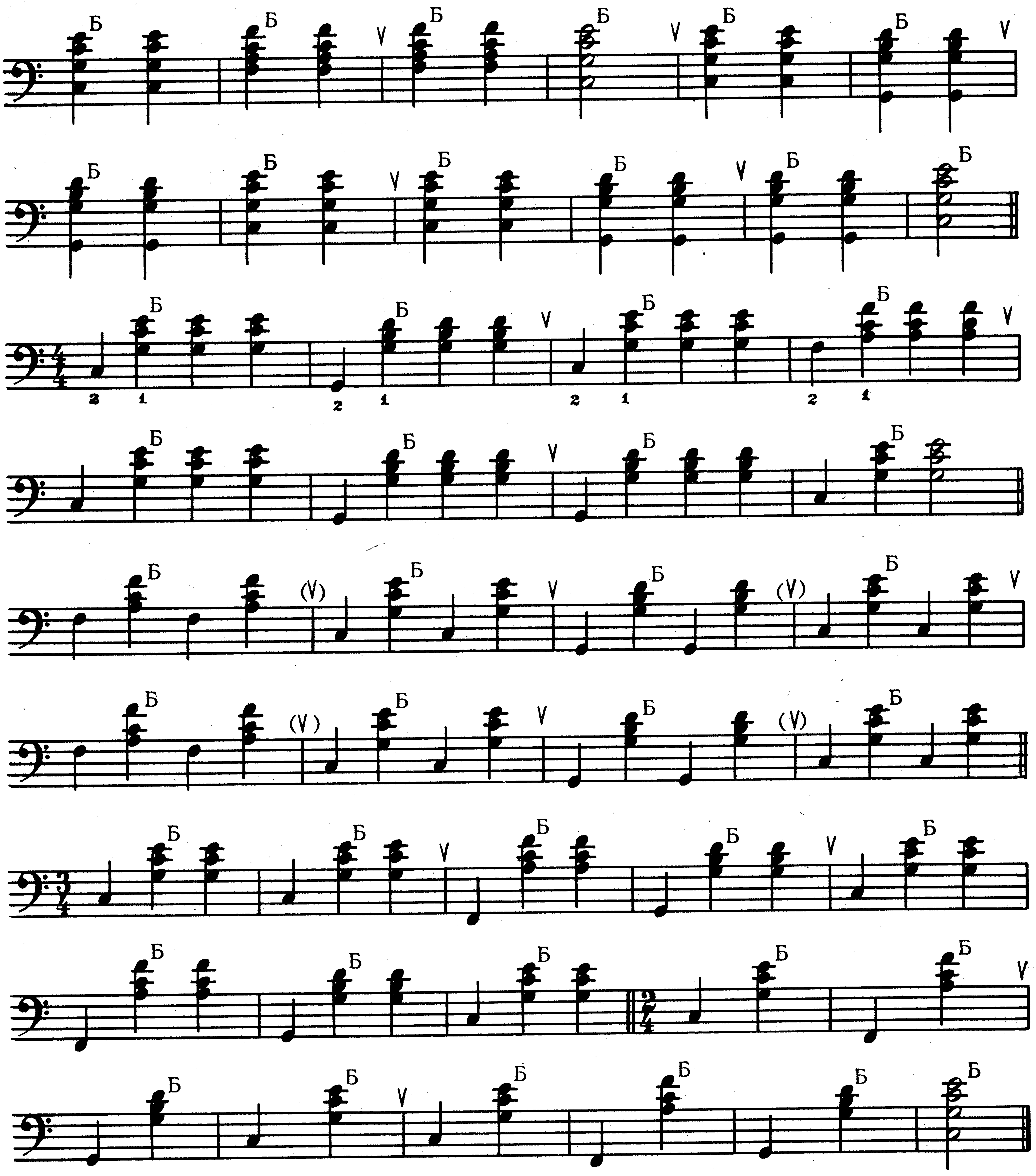
При исполнении упражнений:

1. 4-й палец находится над основным рядом клавиатуры.

2. Все пальцы собраны, округлены, при игре высоко не поднимаются и не разгибаются.

3. Учитываются указания, данные к упражнениям для правой руки.





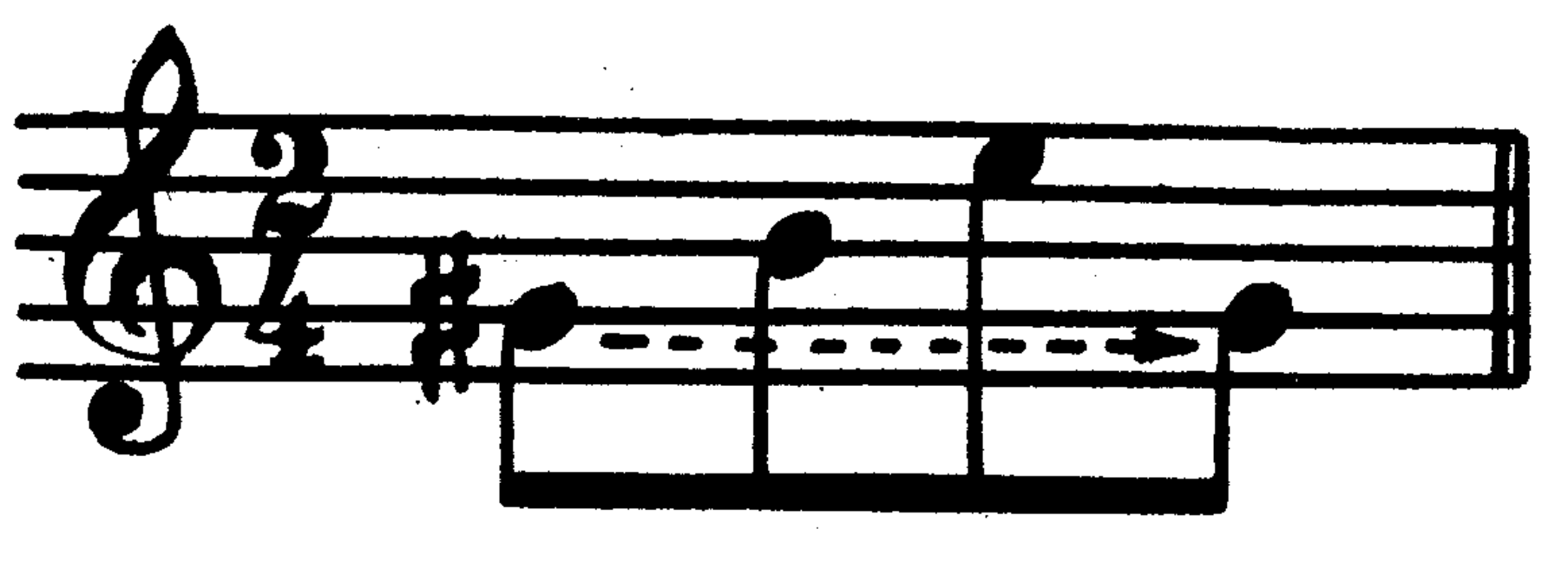
ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

Звукоряды правой и левой клавиатур баяна настроены по определенной системе, которая называется темперированной, или уравненной. При этой системе октава делится на двенадцать равных частей. Одна двенадцатая часть октавы является наименьшим расстоянием (интервалом) между смежными звуками и называется полутоном. Расстояние, равное двум полутонам, называется тоном. Расстояние в полутон имеется между звуками *ми—фа* и *си—до.* Между звуками *до—ре, ре—ми, фа—соль, соль—ля, ля—си* расстояние в целый тон.

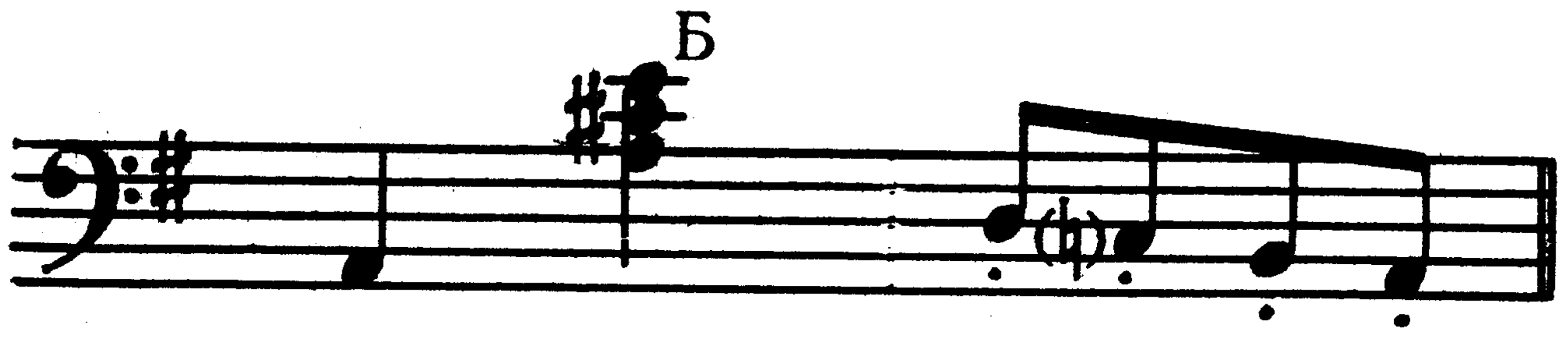
Звуки *до, ре, ми, фа, соль, ля, си* составляют основной звукоряд и являются его ступенями. Между основными ступенями, имеющими расстояние целый тон, имеются промежуточные звуки. Они не имеют самостоятельных названий и получают их от окружающих основных ступеней. Такие промежуточные звуки считаются производными. Каждый из них отстоит от основного на полутон.

Повышение звука на полутон обозначается знаком ♯ (диез), понижение на полутон—знаком ♭ (бемоль). Действие диеза и бемоля отменяется знаком отказа ♮ (бекар).

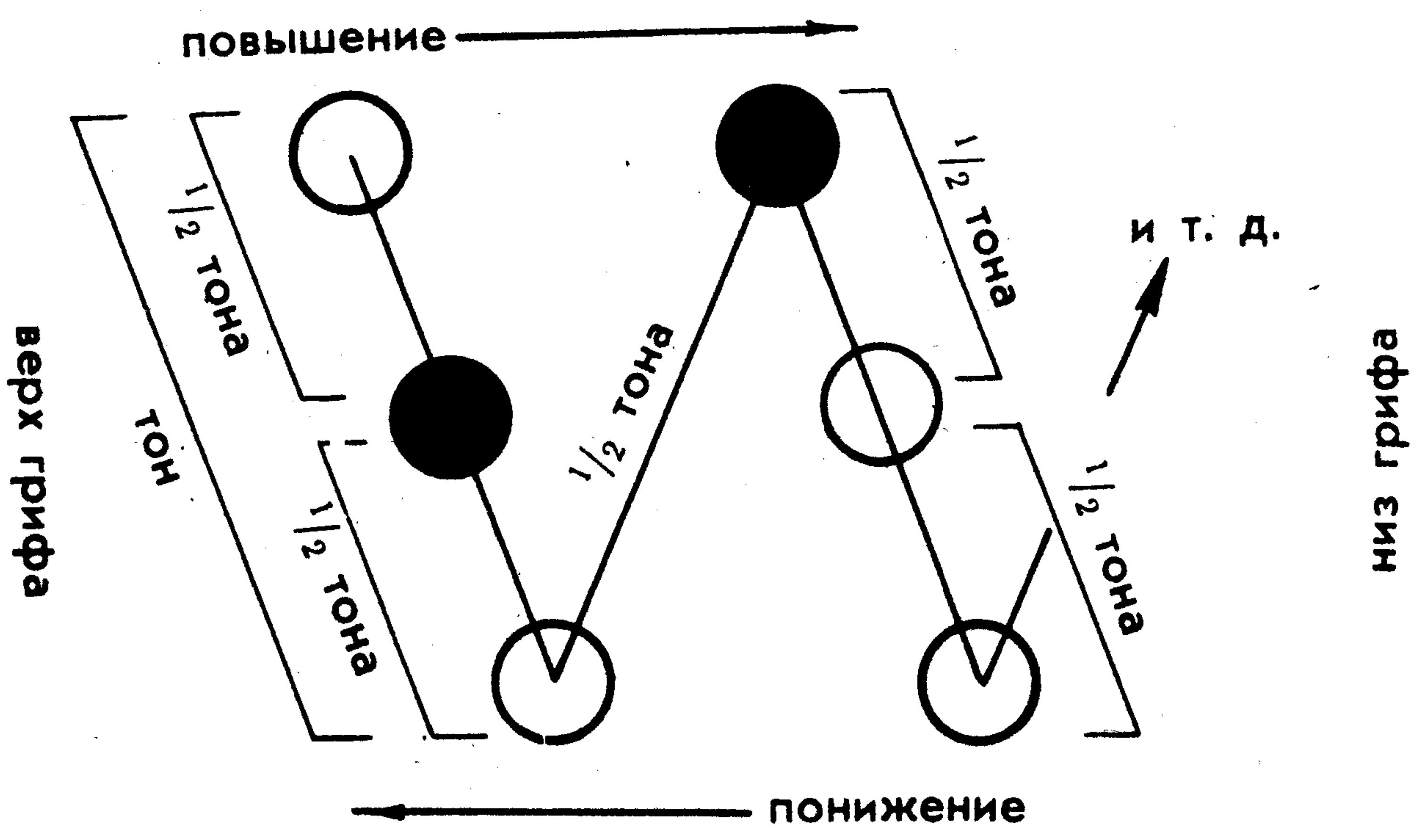
Знаки изменения высоты звуков (знаки альтерации) — диез, бемоль, бекар могут быть ключевыми и случайными. Ключевые знаки ставятся после ключа и действительны на протяжении всей пьесы или отдельной ее части во всех октавах. Случайные знаки выставляются перед нотами и действительны на протяжении только одного такта. В следующем такте случайный знак не учитывается, при необходимости он выставляется снова. Внутри такта такой знак относится ко всем повторяющимся звукам того же названия, но только той же октавы:



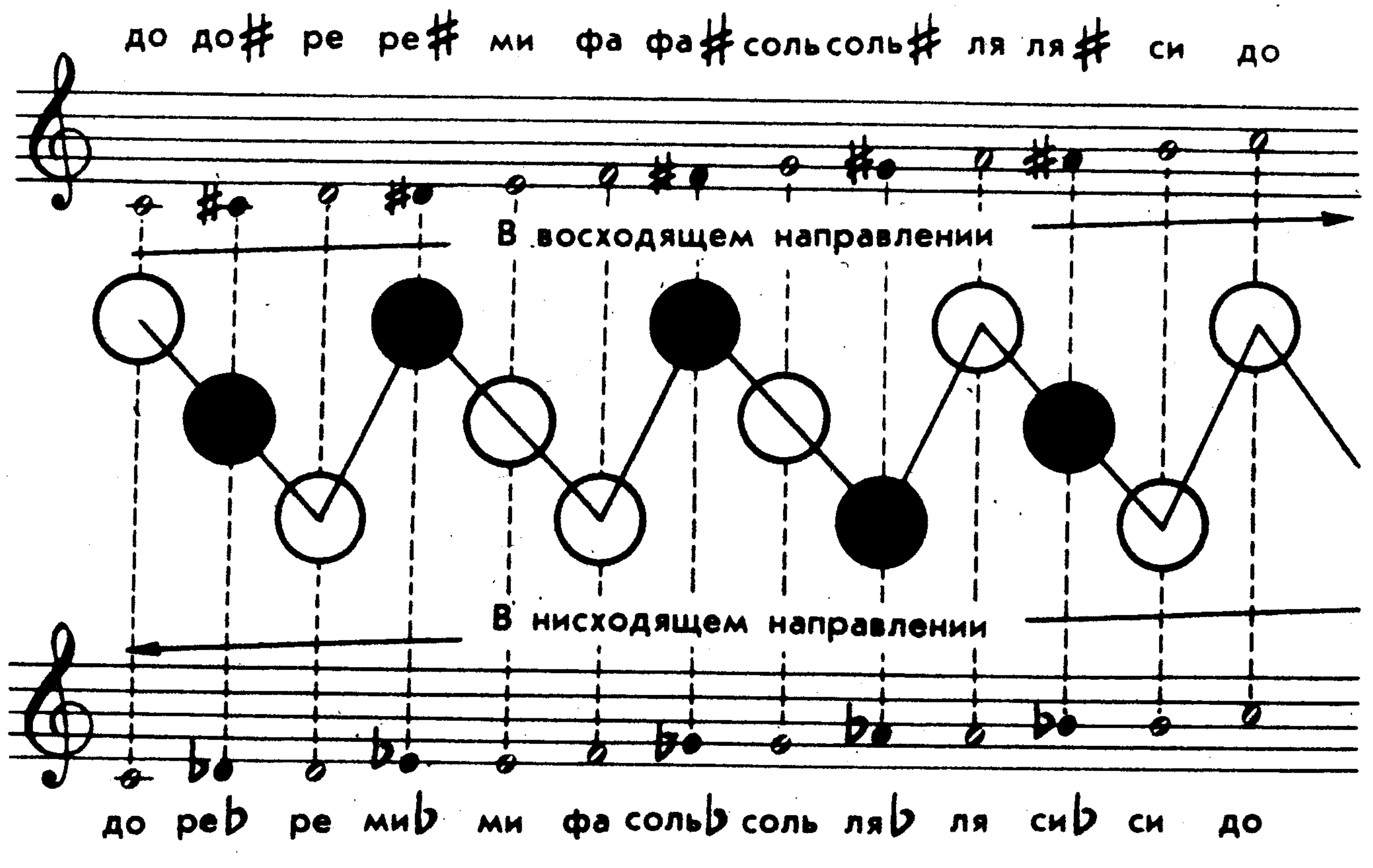
На другие октавы действие случайных знаков альтерации не распространяется. Однако об этом принято напоминать (см. знак альтерации в скобках):



Расположение клавиш правой клавиатуры соответствует чередованию основных и производных ступеней октавы. Между клавишами основных ступеней (белыми), отстоящих друг от друга на целый тон, помещены клавиши производных ступеней (темные), делящие этот тон на два полутона:


повышение
½ тона
тон
½ тона
½ тона
½ тона
½ тона
и т. д.
верх грифа
низ грифа
понижение

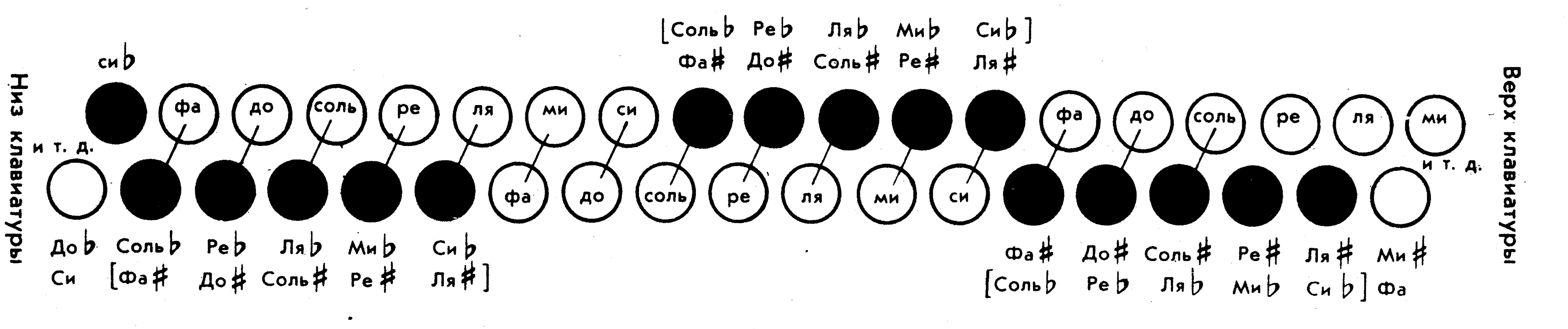
Таким образом все соседние клавиши следуют одна за другой на расстоянии в один полутон по поперечным рядам:


до до♯ ре ре♯ ми фа фа♯ соль соль♯ ля ля♯ си до
В восходящем направлении
В нисходящем направлении
до ре♭ ре ми♭ ми фа соль♭ соль ля♭ ля си♭ си до

Как видим из таблицы, при движении от клавиши *до* к следующей (темной) во втором ряду звук повысится на полтона. Следовательно, эту темную клавишу можно назвать как *до,* повышенное на полтона, то есть *до-диез.* По отношению к *ре* указанная темная клавиша будет ниже на полтона, то есть *ре-бемоль.* Отсюда видно, что темная клавиша, находящаяся во втором ряду между клавишами *до* и *ре,* имеет два названия: *до-диез* и *ре-бемоль.* Клавиша, расположенная между белыми клавишами *ре* и *ми* (в первом ряду клавиатуры, ниже ноты *до*), будет называться *ре-диез* и *ми-бемоль.* Таким же путем получаются и названия остальных звуков, извлекаемых на темных клавишах. Белые клавиши также можно назвать и записать по-иному. Так, ноту *ми* можно считать как *фа,* пониженное на полтона *(фа-бемоль)* и, наоборот, ноту *фа*—как повышенное *ми (ми-диез). Си-диез* дает звучание ноты *до,* а *до-бемоль*—ноты *си.*

Равенство звуков, различных по названию и записи, но одинаковых по звучанию и исполнению на одной и той же клавише, называется энгармонизмом. Например, звук *до-диез* энгармонически равен звуку *ре-бемоль.*

Чередование белых и черных клавиш на левой клавиатуре следует рассматривать в двух рядах—вспомогательном и основном, благодаря соотношению которых полутоны исполняются на более близких клавишах. Расположение полутонов здесь другое:


[Соль♭ Ре♭ Ля♭ Ми♭ Си♭]
Фа♯ До♯ Соль♯ Ре♯ Ля♯
си♭
Низ клавиатуры
и т. д.
фа до соль ре ля ми си
фа до соль ре ля ми си
фа до соль ре ля ми
Верх клавиатуры
и т. д.
До♭ Соль♭ Ре♭ Ля♭ Ми♭ Си♭
Си [Фа♯ До♯ Соль♯ Ре♯ Ля♯]
Фа♯ До♯ Соль♯ Ре♯ Ля♯ Ми♯
[Соль♭ Ре♭ Ля♭ Ми♭ Си♭] Фа

ЛАД. ТОНАЛЬНОСТЬ

Слушая любое музыкальное произведение, нетрудно убедиться в том, что некоторые звуки воспринимаются как неустойчивые: остановка на них вызывает ощущение незаконченности, незавершенности, возникает потребность продолжить движение. Продолжая музыкальное движение, можно дойти до звуков, которые будут восприниматься как устойчивые; остановка на них создает ощущение полной или относительной законченности, завершенности. Наиболее устойчивый звук называется тоникой.

Система взаимосвязи устойчивых и неустойчивых звуков называется ладом. Каждое музыкальное сочинение написано в определенном ладу. Наиболее распространены два: мажорный лад (мажор) и минорный лад (минор).

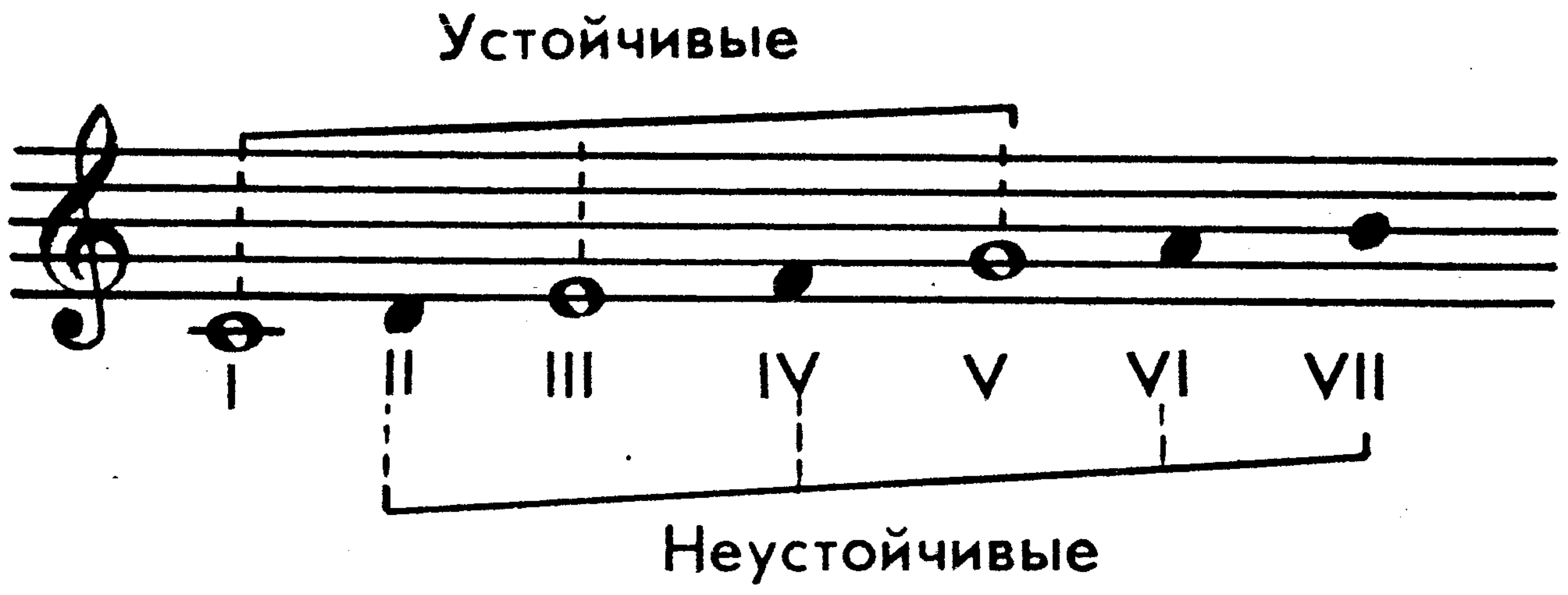
Так как тоникой может быть любой звук, то и другие звуки лада могут иметь разную высоту. Высота звуков лада, определяемая высотным положением тоники, называется тональностью. Название тональности составляется из названий тоники и лада. Например: До мажор, ля минор и т. д.

Восходящее или нисходящее мелодическое движение по смежным ступеням звукоряда того или иного лада (на протяжении не менее октавы — от тоники до тоники) называется **гаммой** (или **диатонической гаммой**). Например — *до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до.* Ступени гаммы обозначаются в порядке их расположения римскими цифрами:

до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до
I II III IV V VI VII VIII=I

Мелодическое движение по полутонам, захватывающее основные и производные ступени, называется **хроматической гаммой**. Например—*до, до-диез, ре, ре-диез, ми, фа, фа-диез, соль, соль-диез, ля, ля-диез, си, до.*

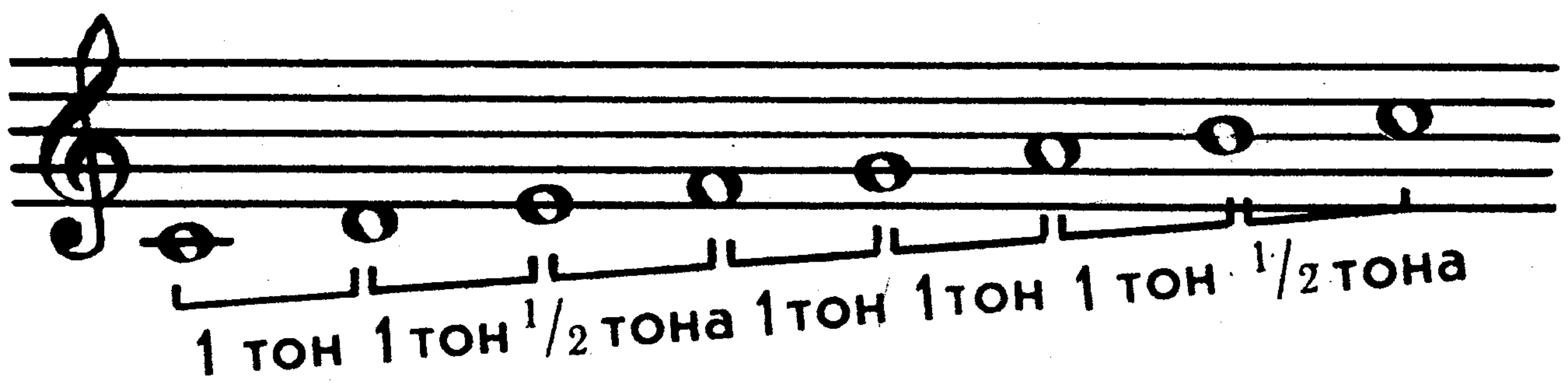
В диатонической гамме и в каждом ладу устойчивыми являются I, III, V ступени, а неустойчивыми — II, IV, VI, VII. Так, в гамме До мажор устойчивыми будут *до, ми* и *соль,* а неустойчивыми—*ре, фа, ля, си:*



МАЖОРНЫЙ ЛАД

Мажорный лад создает впечатление полнозвучия, силы, придает звучанию бодрый, светлый характер. Это следует учитывать, играя пьесы, написанные в мажорном ладу.

Мелодическое последование всех ступеней мажорного лада образует мажорную гамму. В основе мажорной гаммы лежит следующее соотношение тонов и полутонов между ее ступенями:

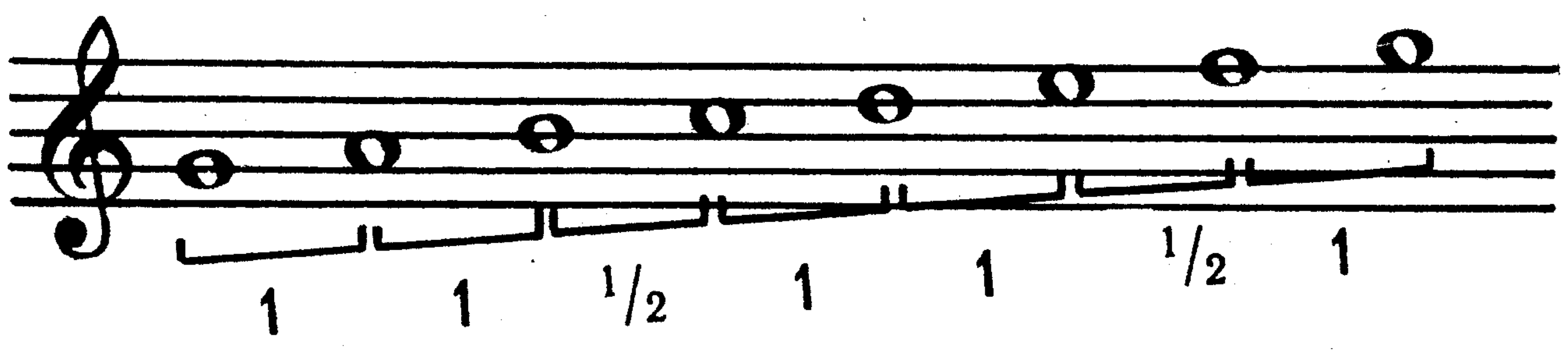


Такую последовательность тонов и полутонов можно построить от любого звука, приняв его за тонику. По названию ноты, являющейся тоникой, называются и гаммы. Так, мажорная гамма, построенная от ноты *до* (с тоникой *до*), будет называться гаммой До мажор, от ноты *ре*—Ре мажор и т. п.

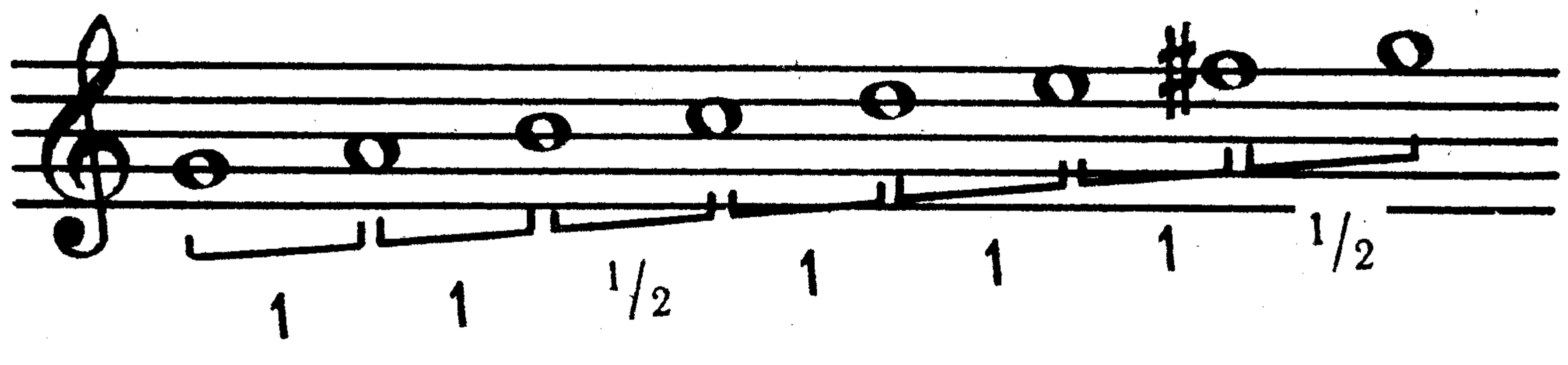
Построение последовательности тон—тон—полутон—тон—тон—тон—полутон от всех звуков, кроме *до,* требует повышения или понижения некоторых ступеней. Таким образом в гаммах появляется различное количество знаков альтерации. Появление знаков, порядок тональностей имеют определенную систему. Эта система совпадает со строением основного ряда левой клавиатуры.

Построение указанной последовательности тонов от ноты *до,* как уже говорилось, не требует повышения или понижения каких-либо тонов, поэтому гамма До мажор не имеет ключевых знаков. Выше клавиши *до* на левой клавиатуре расположена клавиша *соль.* В тональности Соль мажор и появится первый знак альтерации.

Сравнивая движение тонов и полутонов от ноты *соль* одной октавы до *соль* другой с последовательностью, характерной для мажорной гаммы, обнаружим, что между звуками *ми* и *фа,* будущими VI и VII ступенями гаммы, вместо положенного тона имеется полутон, а между *фа* и *соль* — VII и I (VIII) ступенями, наоборот, тон вместо требуемого полутона:



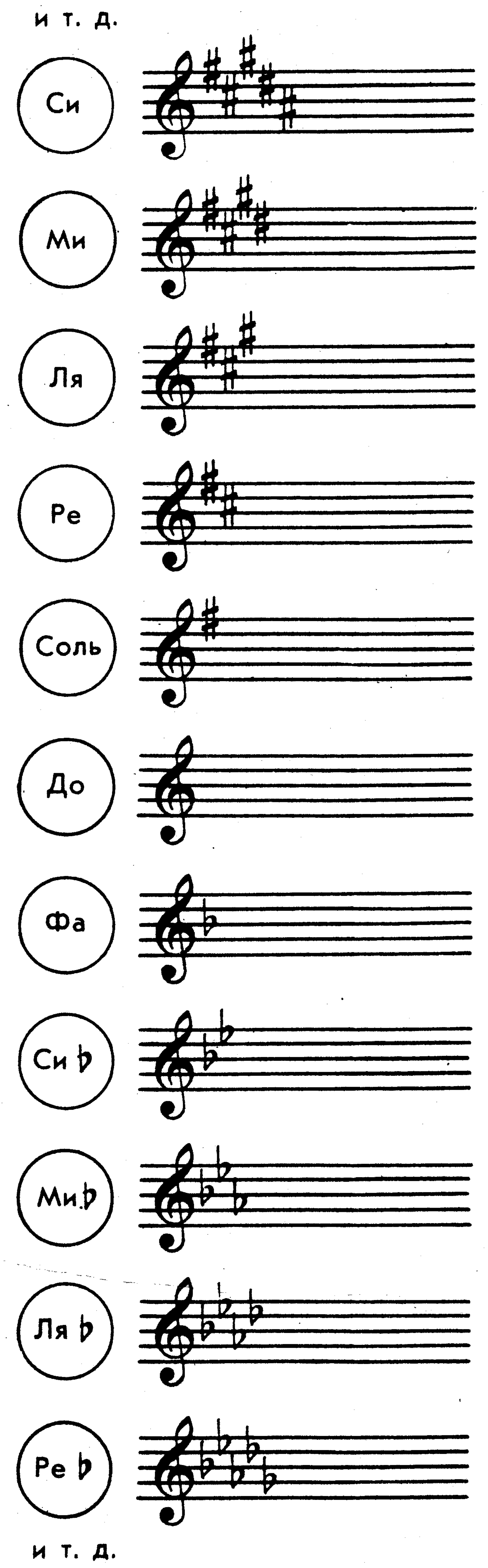
Чтобы исправить это несоответствие, достаточно ноту *фа* повысить на полтона, то есть вместо *фа* взять *фа-диез.* Значит гамма Соль мажор имеет один диез *(фа-диез).*



Следующей на левой клавиатуре будет клавиша *ре*. В гамме Ре мажор таким же путем образуется два диеза, в Ля мажоре — три и т. д.

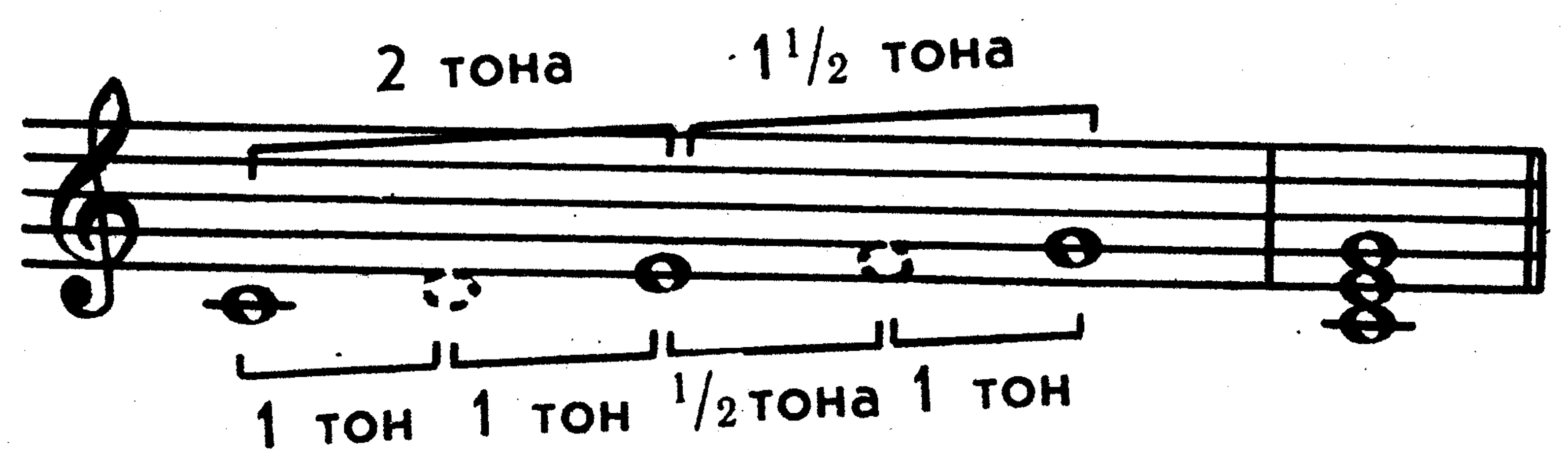
Количество бемолей тоже равномерно прибавляется начиная от гаммы Фа мажор. Таким образом в Фа мажоре один ключевой знак — *си-бемоль*, в Си-бемоль мажоре два знака — *си-бемоль* и *ми-бемоль*, в Ми-бемоль мажоре три — *си-бемоль*, *ми-бемоль*, *ля-бемоль* и т. д.

Порядок следования бемольных тональностей совпадает с расположением клавиш в том же основном ряду левой клавиатуры, но вниз от *до:*



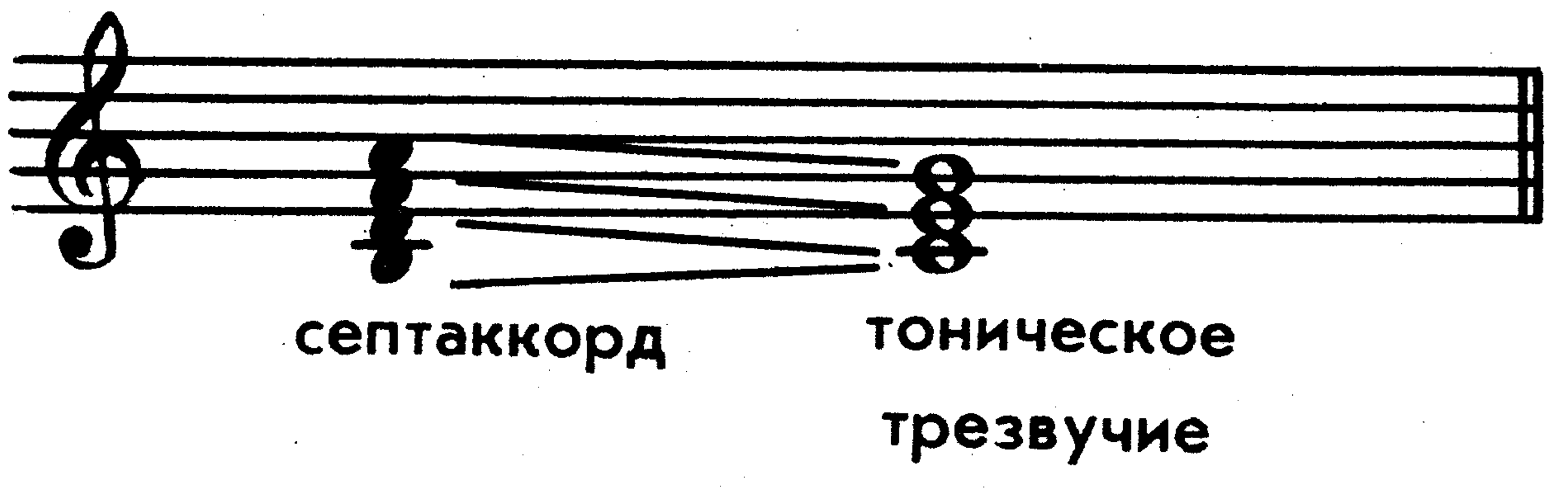
Необходимо помнить, что диезы появляются в таком порядке: *фа-диез, до-диез, соль-диез, ре-диез, ля-диез, ми-диез, си-диез.* Бемоли идут в такой последовательности: *си-бемоль, ми-бемоль, ля-бемоль, ре-бемоль, соль-бемоль, до-бемоль, фа-бемоль.* В этом же порядке они всегда и записываются на нотном стане. Запомнив порядок появления ключевых знаков, можно определить их не только по месту их написания, но и по количеству. Если в ключе поставлен один диез — значит, обязательно *фа-диез,* если два — *фа-диез* и *до-диез,* три — *фа-диез, до-диез* и *соль-диез* и т. п. Один бемоль—обязательно *си-бемоль,* два—*си-бемоль* и *ми-бемоль,* три —*си-бемоль, ми-бемоль* и *ля-бемоль* и т. д. Знание порядка ключевых знаков позволит избежать ошибок при чтении нот (особенно рукописных). Однако, несмотря на это, записывать ключевые знаки следует точно на предназначенном месте.

Устойчивые звуки мажорной гаммы (I, III, V ступени) образуют трезвучие, в котором от первого звука (нижнего) до второго (среднего) расстояние в два тона, а от среднего до верхнего— полтора тона. Например:

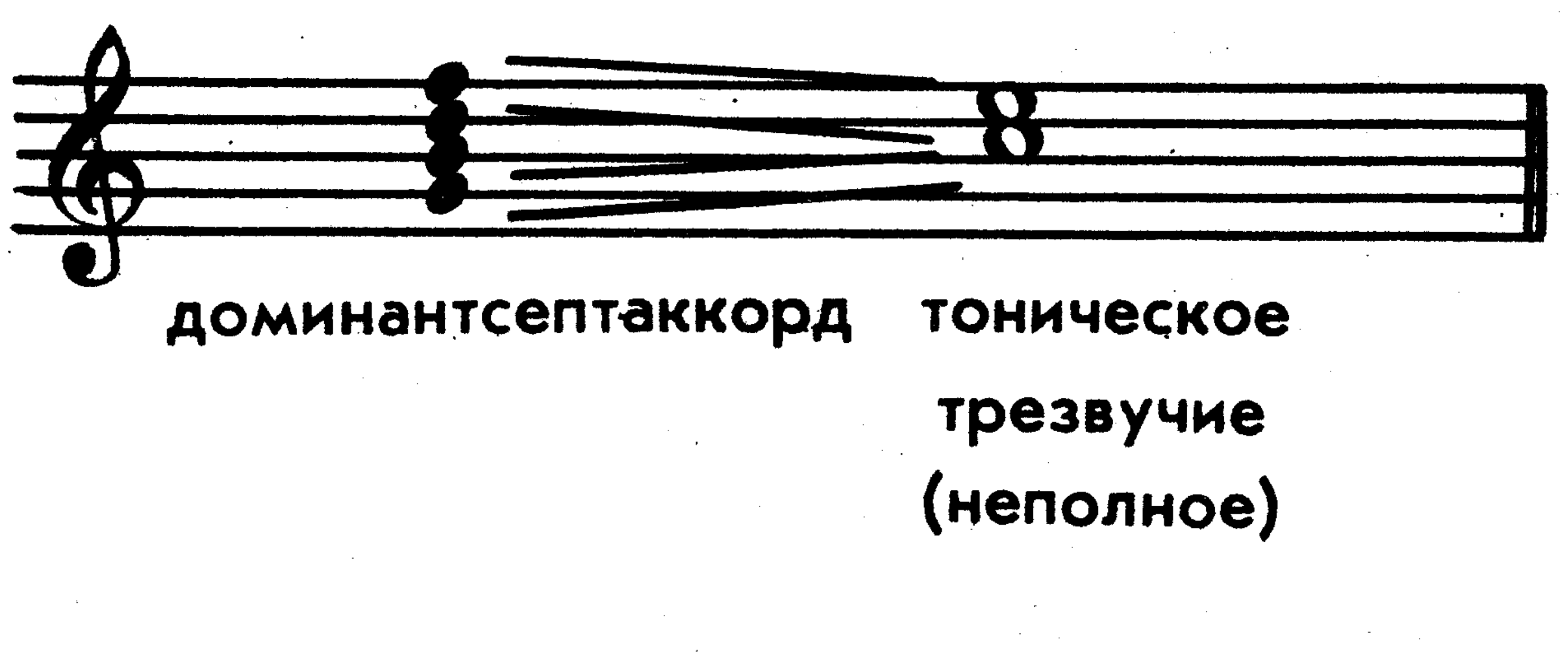


Такое трезвучие называется **мажорным** (большим).

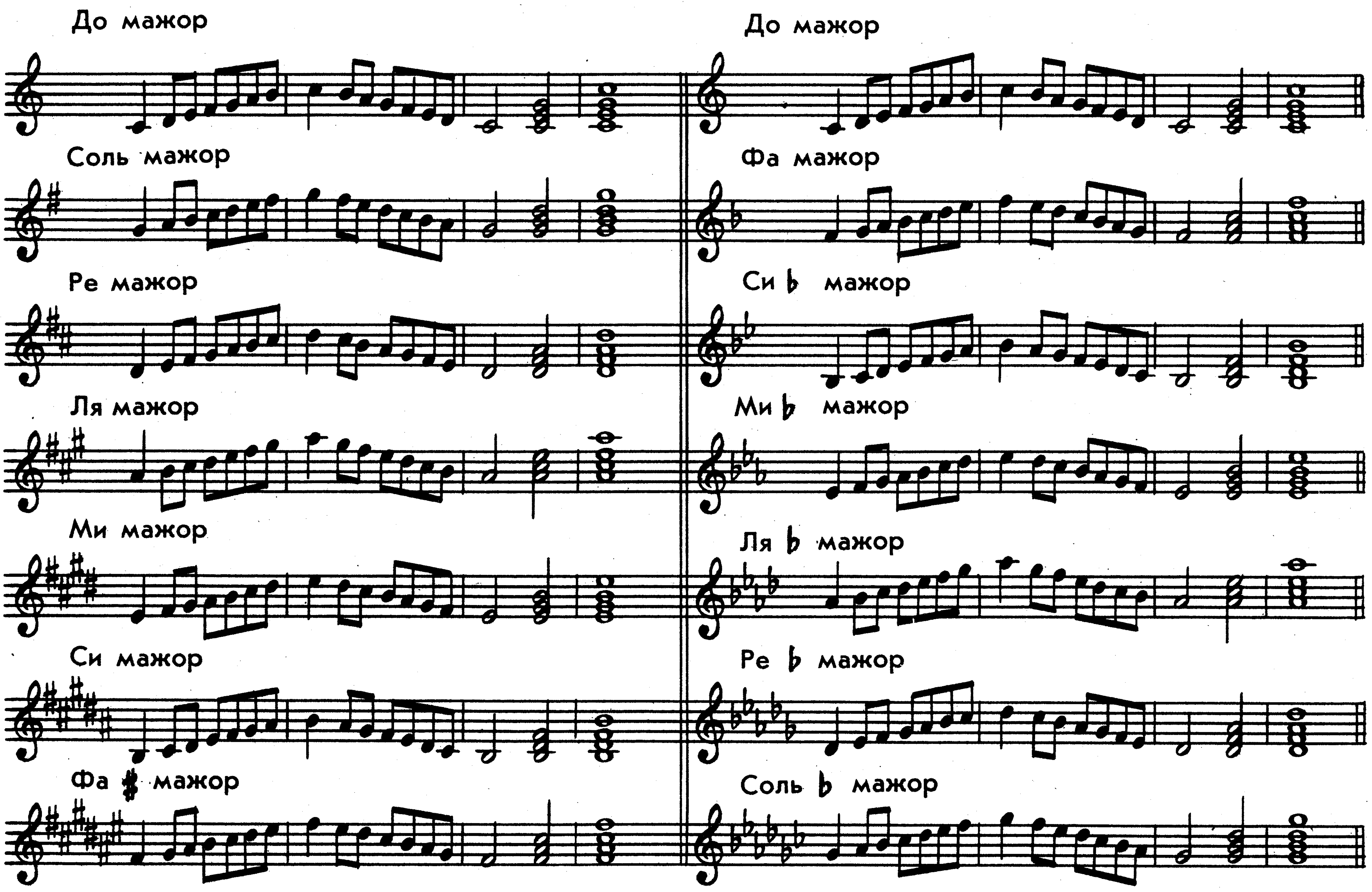
Так как первая ступень гаммы — тоника, то трезвучие, основой которого она (тоника) является, называется **тоническим**. Неустойчивые звуки, начиная с VII ступени, образуют **септаккорд**, который требует разрешения в тоническое трезвучие:



Септаккорд, построенный на V ступени, называется **доминантсептаккордом** *(соль, си, ре, фа).* Он также неустойчив и требует разрешения в тоническое трезвучие. При этом устойчивый звук *соль* получает тяготение (стремление) к еще более устойчивому звуку — тонике:



Мажорные гаммы

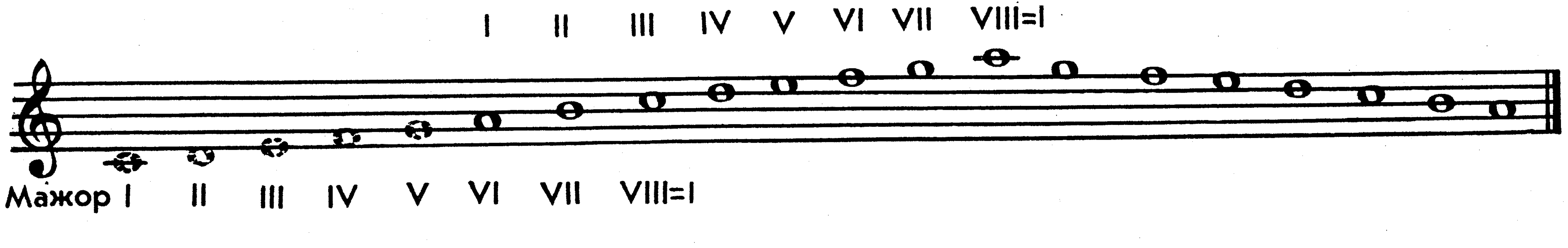

До мажор
Соль мажор
Ре мажор
Ля мажор
Ми мажор
Си мажор
Фа ♯ мажор
До мажор
Фа мажор
Си ♭ мажор
Ми ♭ мажор
Ля ♭ мажор
Ре ♭ мажор
Соль ♭ мажор

МИНОРНЫЙ ЛАД

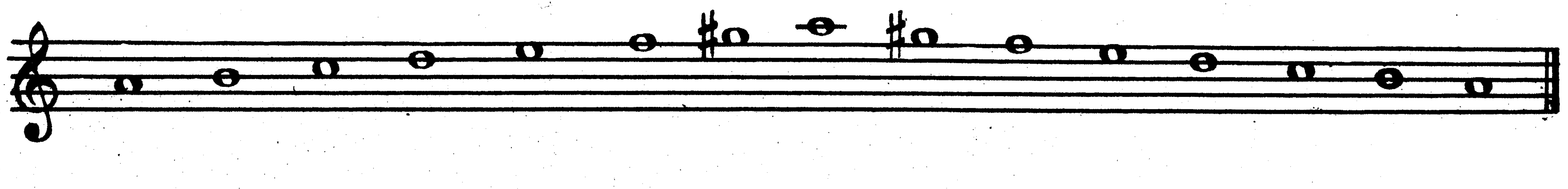
Звучание пьес, написанных в минорном ладу, отличается известной мягкостью, оттенком печали, иногда мрачностью.

Мелодическое последование всех ступеней минорного лада образует минорную гамму. Минорные гаммы бывают трех видов: натуральная, гармоническая и мелодическая. Для натуральной минорной гаммы характерно такое же соотношение тонов, как в мажорной гамме от VI до VI ступени.

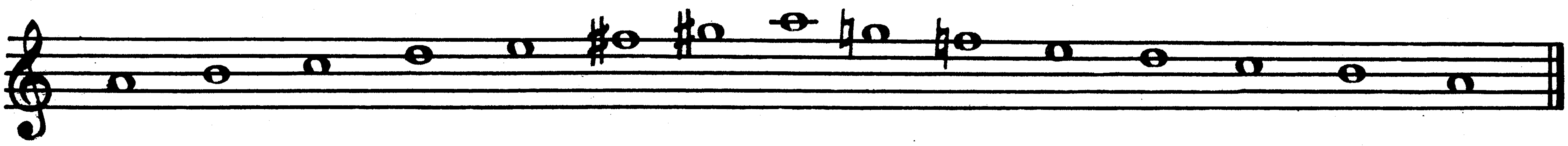
Минор натуральный


I II III IV V VI VII VIII=I
Мажор I II III IV V VI VII VIII=I

Для того чтобы усилить тяготение VII ступени (вводного тона) в тонику, находящуюся от нее в натуральной минорной гамме на расстоянии целого тона, VII ступень повышают на полтона. Такая гамма называется гармонической:



Вследствие повышения VII ступени в минорной гармонической гамме образуется неестественный мелодический ход на полтора тона между смежными VI и VII ступенями. Чтобы сделать мелодическое движение более плавным, повышают кроме VII ступени и VI. Так образуется мелодическая минорная гамма. В мелодической минорной гамме VI и VII ступени повышаются только в восходящем движении. Нисходящее движение мелодической гаммы будет таким же, как и в натуральной:



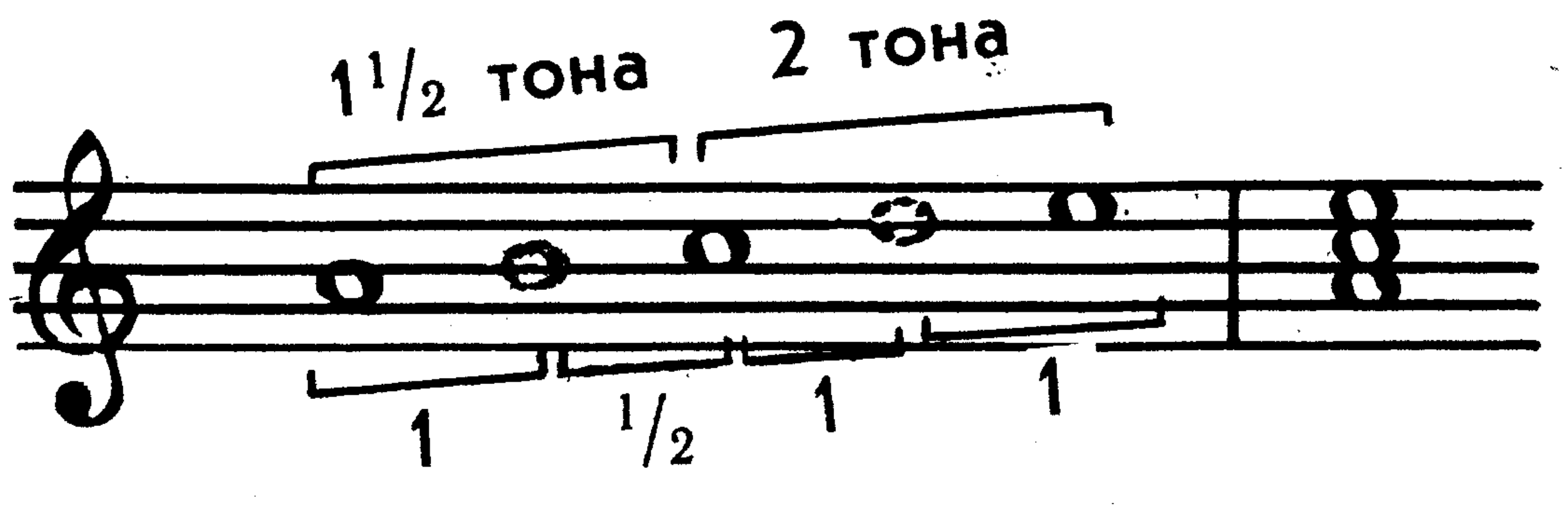
Таким же путем образуются и другие минорные гаммы.

Знаки, применяемые для изменения ступеней гармонического и мелодического минора, называются случайными и в ключе не выставляются.

Минорная гамма и имеющая одинаковое с ней количество знаков мажорная называются параллельными. Между тониками параллельных гамм расстояние полтора тона (например, До мажор и ля минор). Гаммы, имеющие одинаковую тонику, называются одноименными. Они имеют разное количество знаков.

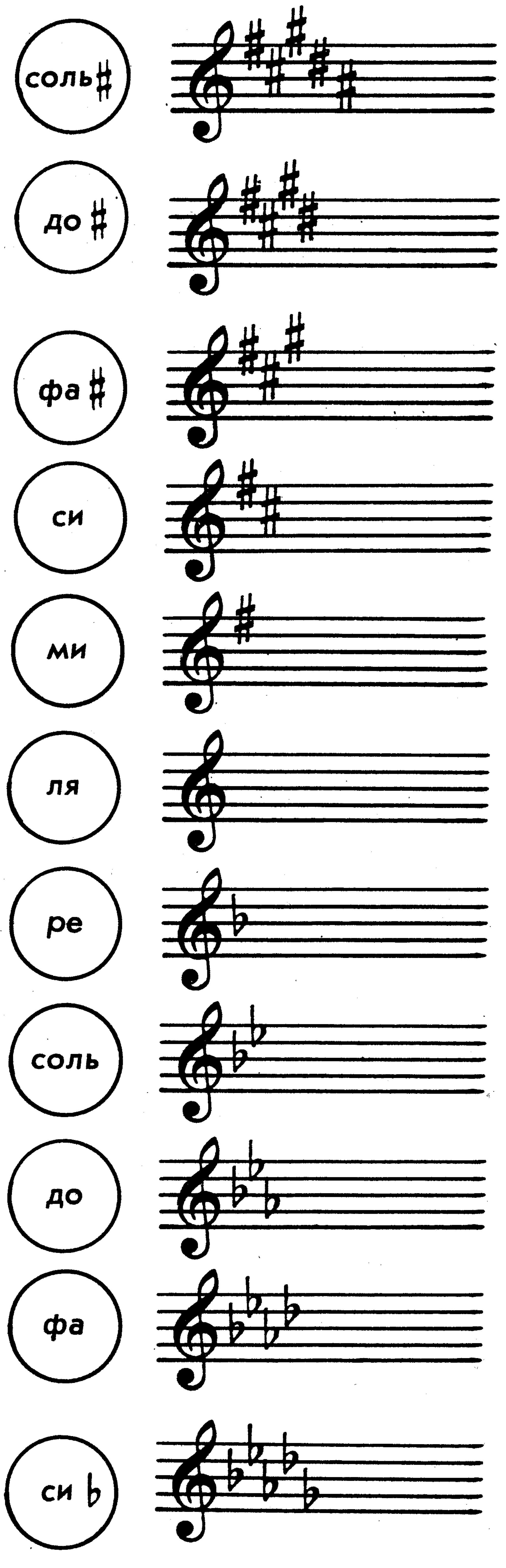
Количество знаков в минорных тональностях можно определить по расположению клавиш основного ряда левой клавиатуры. Тональность ля минор параллельна До мажору и не имеет ключевых знаков. Вверх от клавиши *ля* в основном ряду по порядку пойдут диезные минорные гаммы, ми—один диез, си—два диеза, фа-диез—три диеза и т. д. Вниз от клавиши *ля* расположены бемольные минорные тональности — ре минор — один бемоль, соль минор — два бемоля, до минор—три бемоля и т. д. (см. пример справа).

Устойчивые звуки минорной гаммы образуют минорное трезвучие. Между нижним и средним тонами минорного трезвучия расстояние в полтора тона, а между средним и верхним два тона:



Доминантсептаккорд строится обязательно в гармоническом миноре и потому имеет тот же вид, что и в одноименном мажоре. Иначе произносится лишь один из тонов (в До мажоре *соль—си—ре—фа,* в до миноре, имеющем в ключе три бемоля,—*соль—си-бекар—ре—фа*).

и т. д.

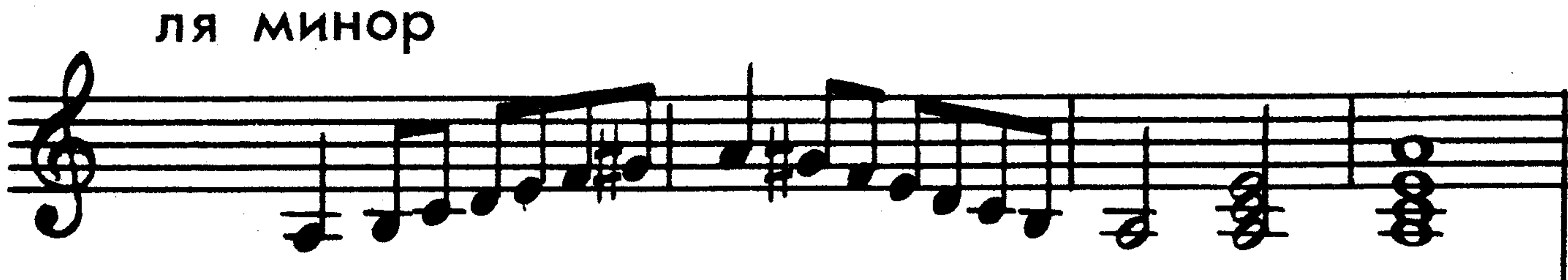


и т. д.

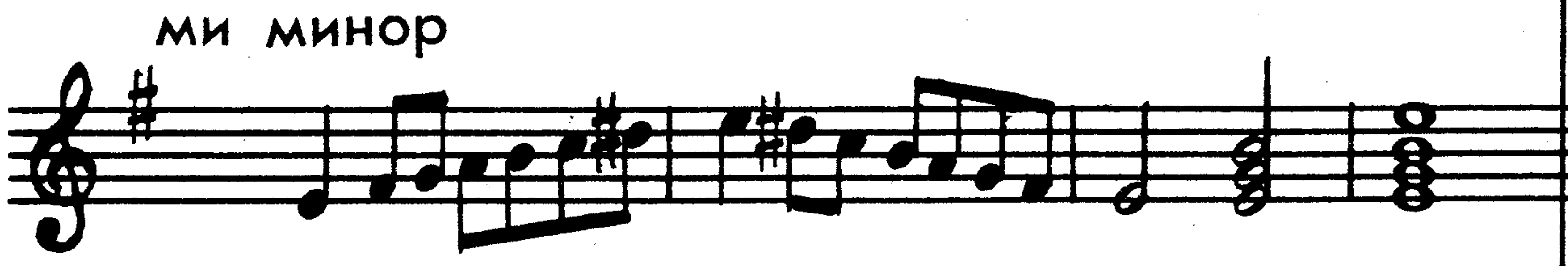
Минорные гаммы

гармонические

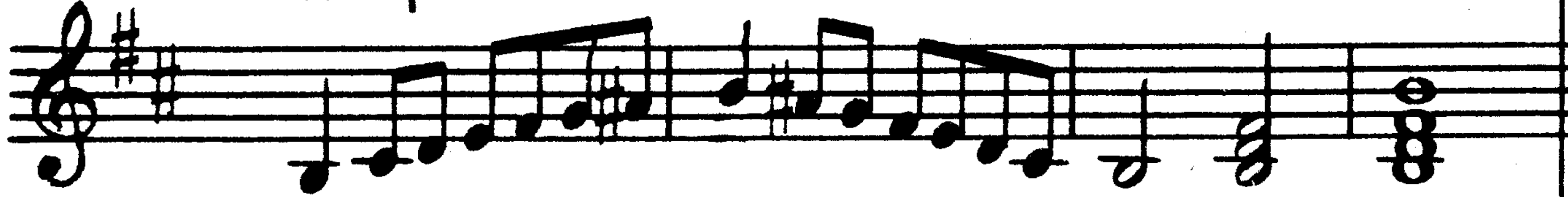
ля минор



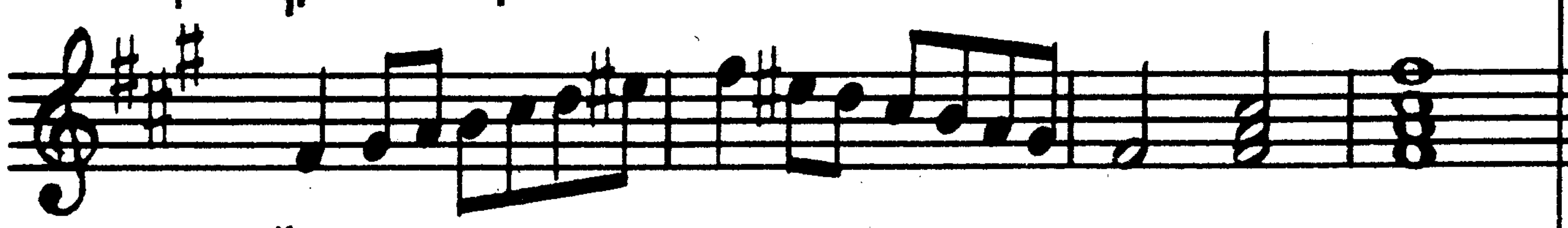
ми минор



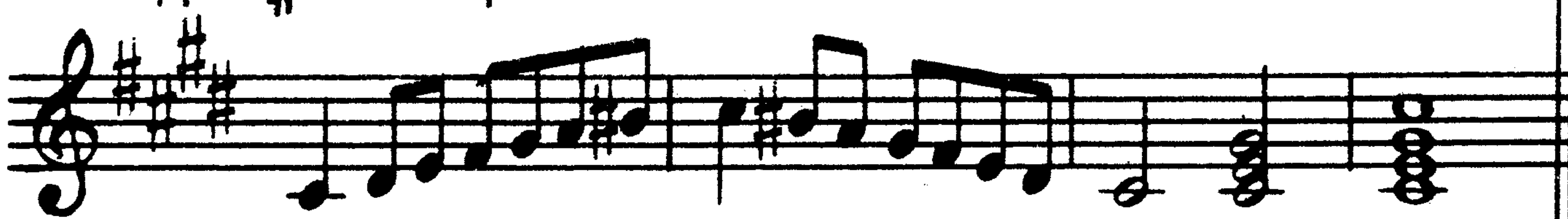
си минор



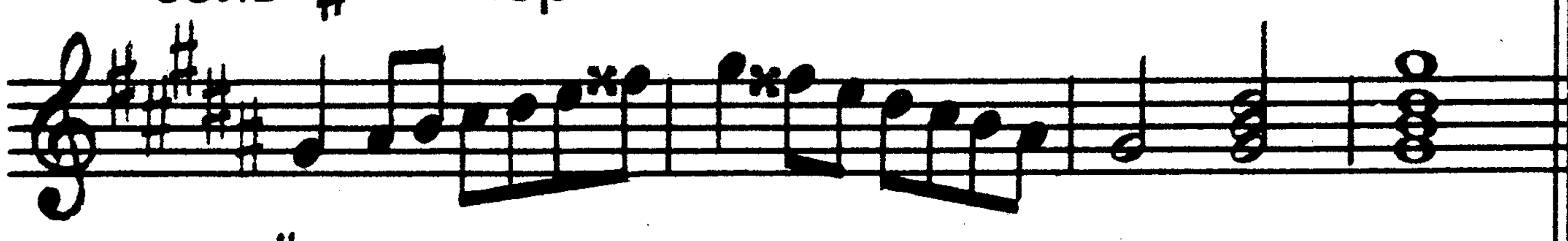
фа ♯ минор



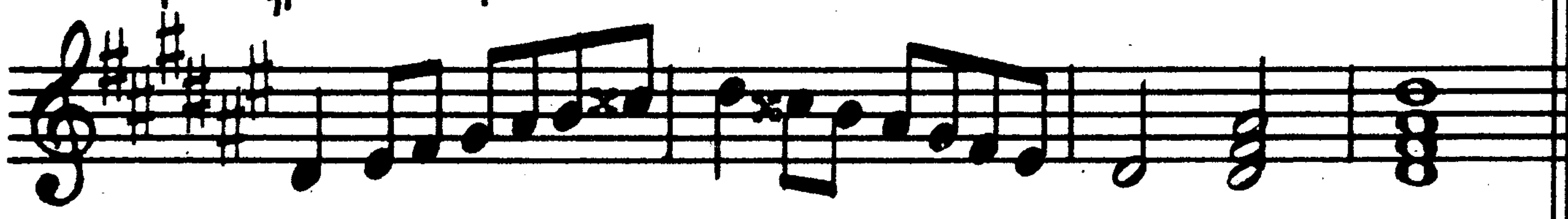
до ♯ минор



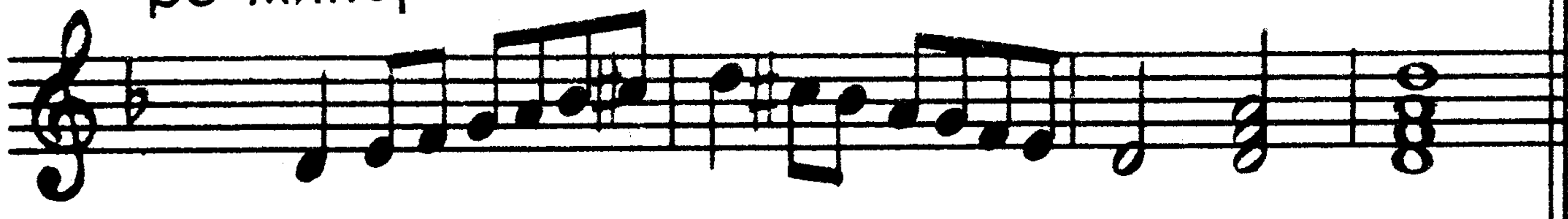
соль ♯ минор



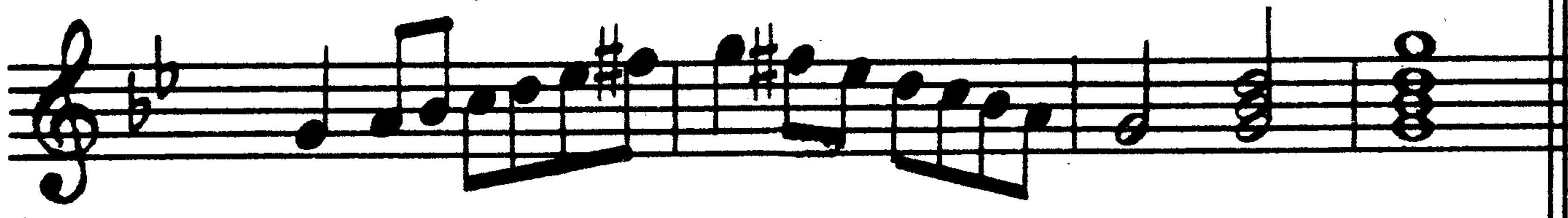
ре ♯ минор



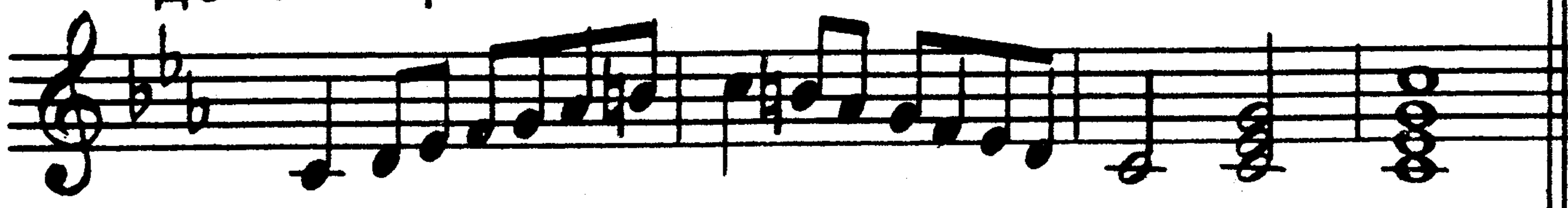
ре минор



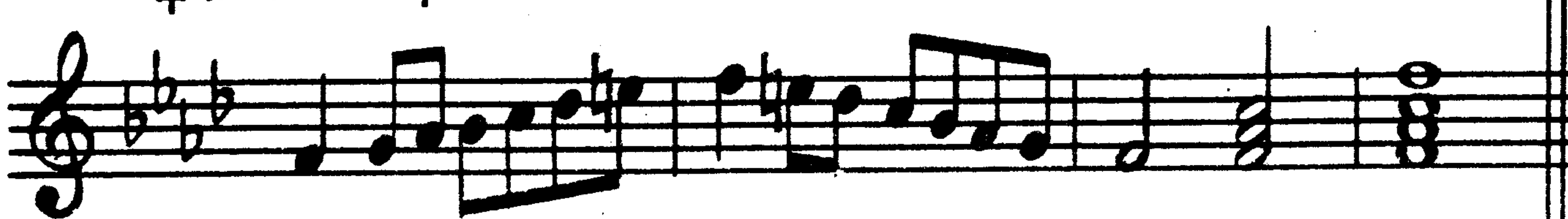
соль минор



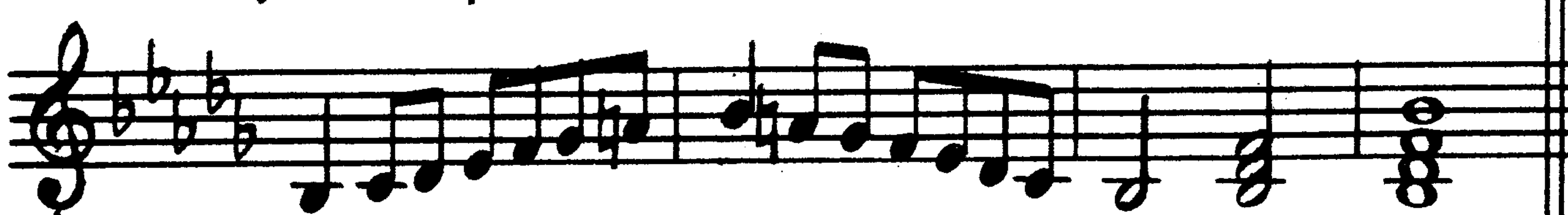
до минор



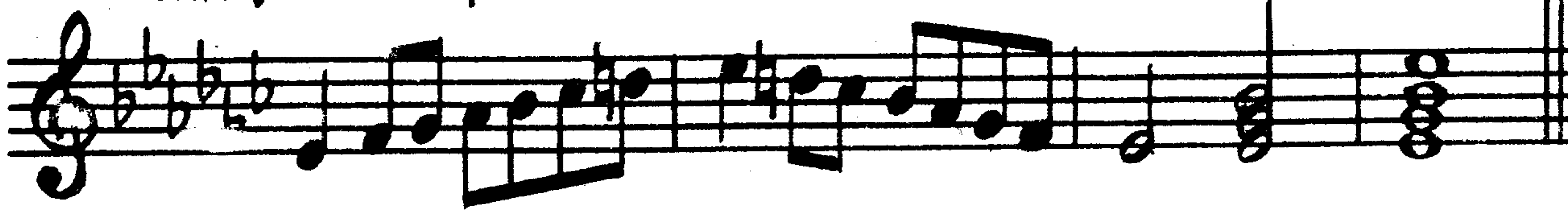
фа минор



си ♭ минор

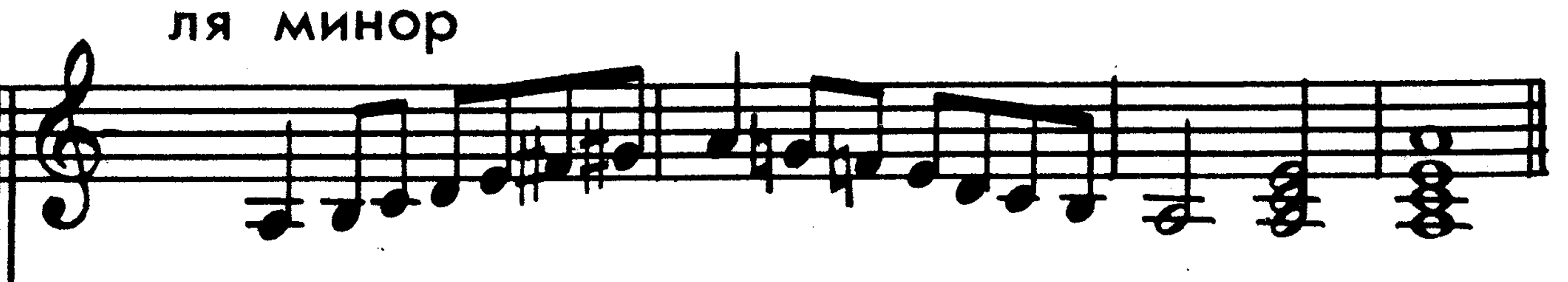


ми ♭ минор

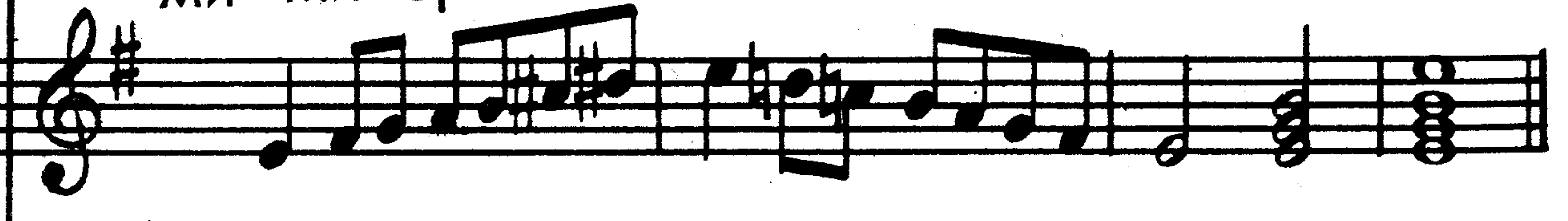


мелодические

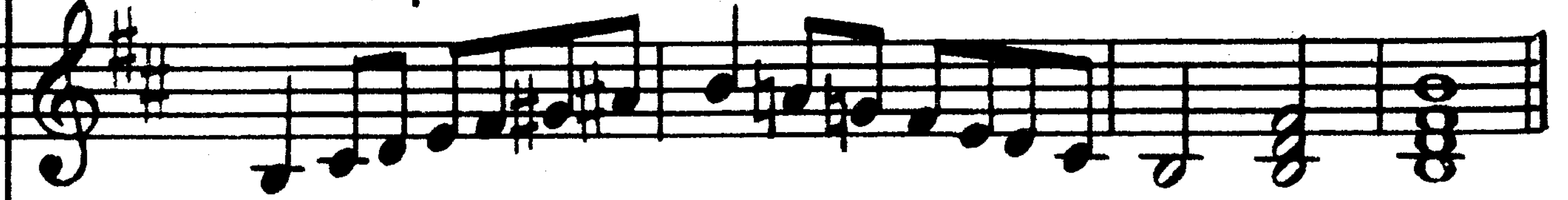
ля минор



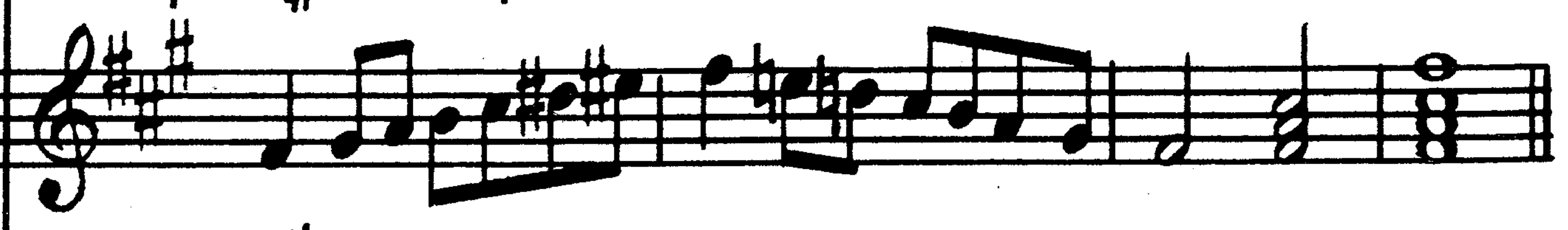
ми минор



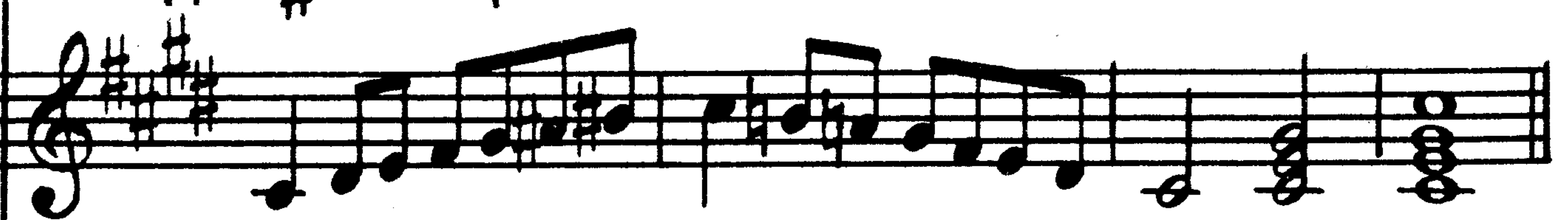
си минор



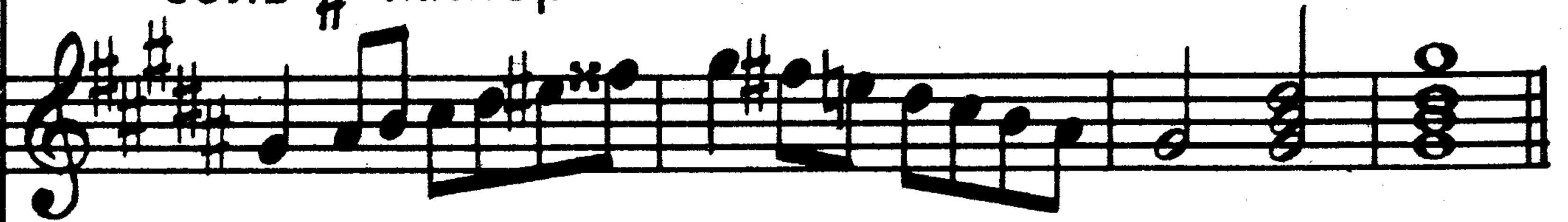
фа ♯ минор



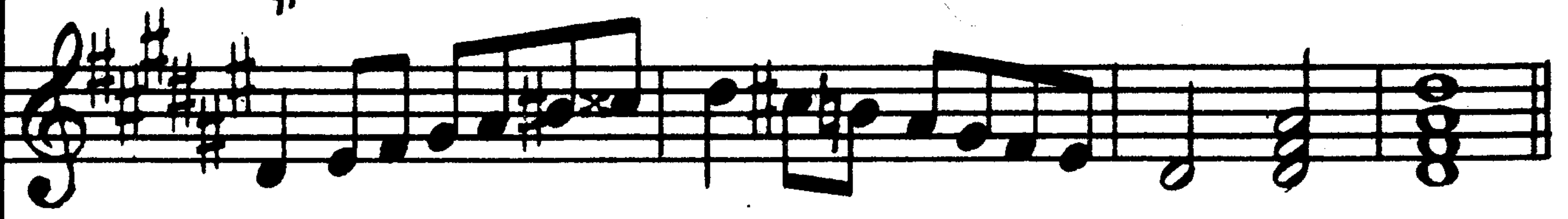
до ♯ минор



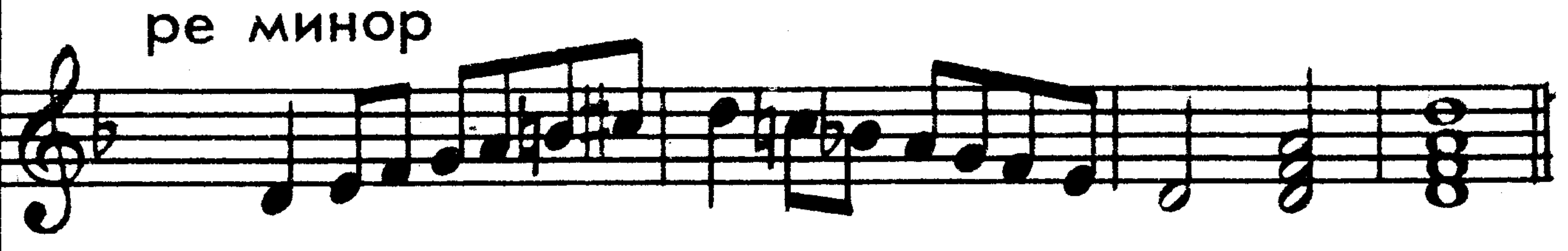
соль ♯ минор



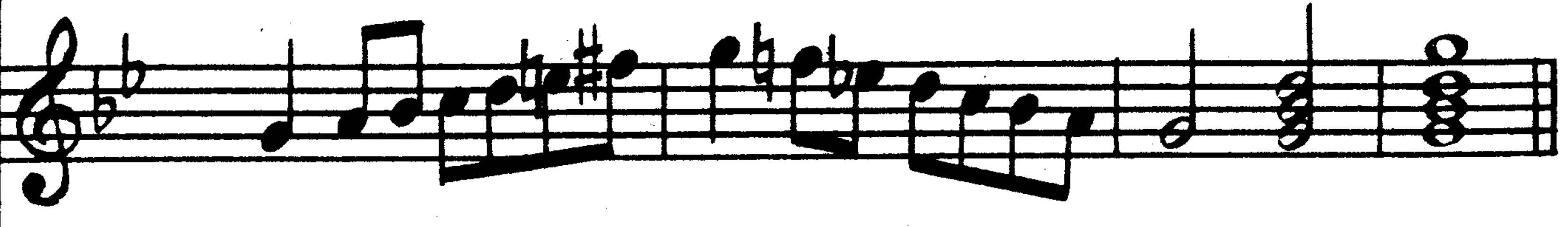
ре ♯ минор



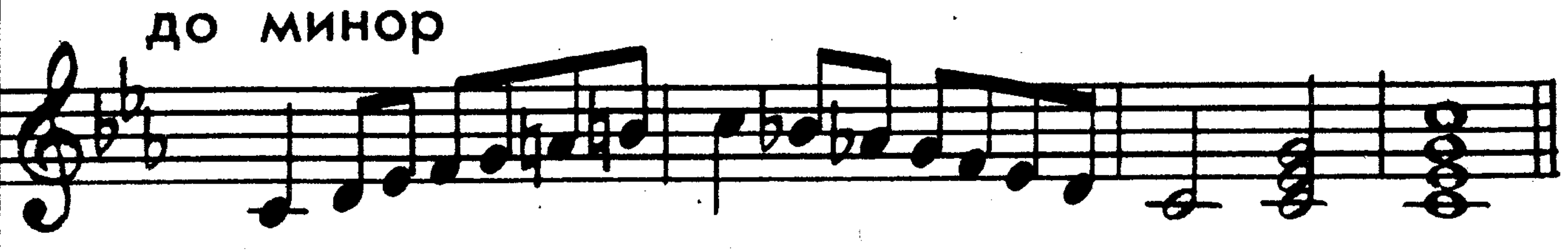
ре минор



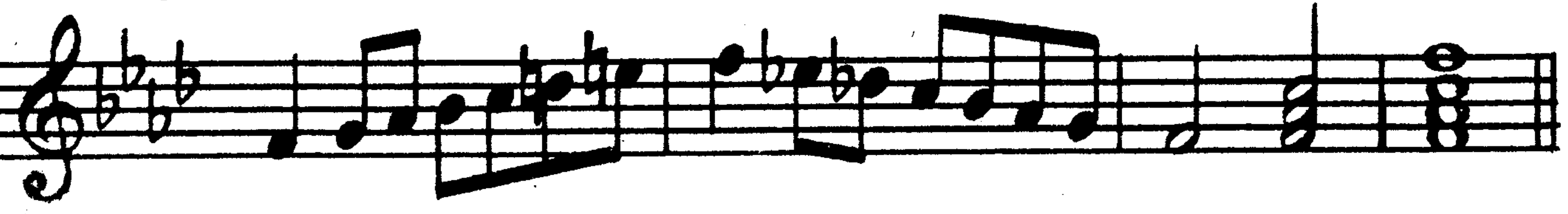
соль минор



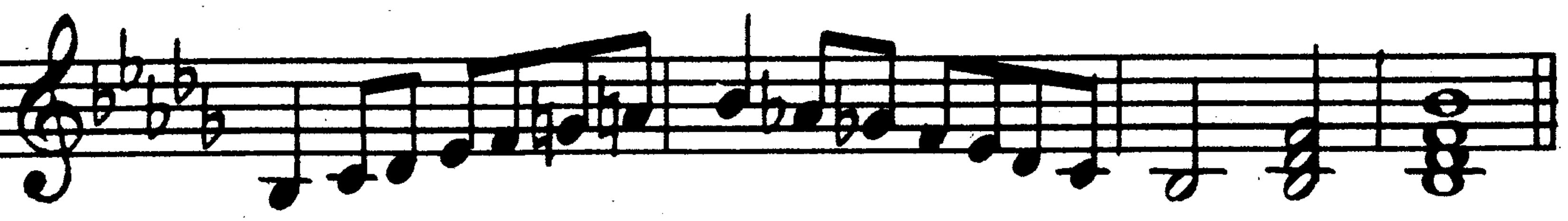
до минор



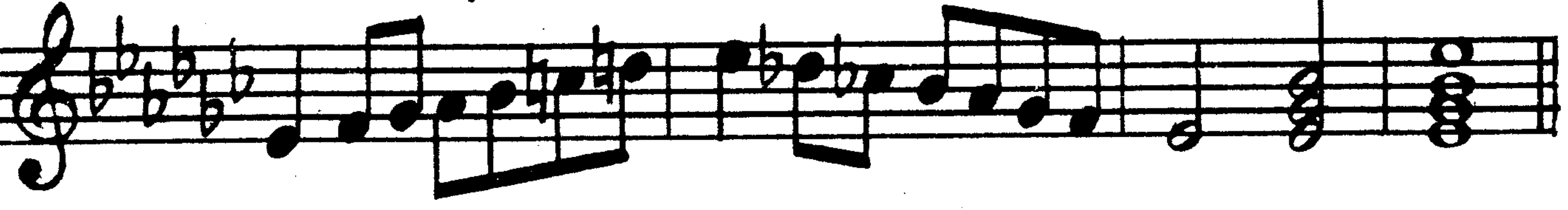
фа минор



си ♭ минор



ми ♭ минор

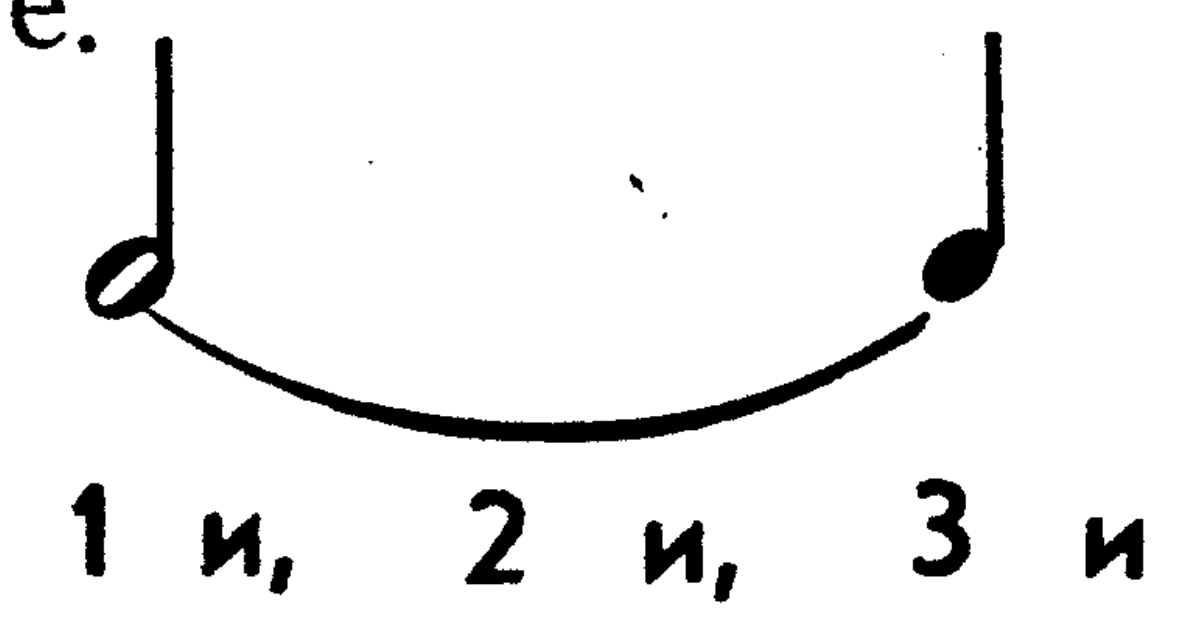


БОЛЕЕ СЛОЖНЫЕ ДЛИТЕЛЬНОСТИ И СОЧЕТАНИЯ НОТ

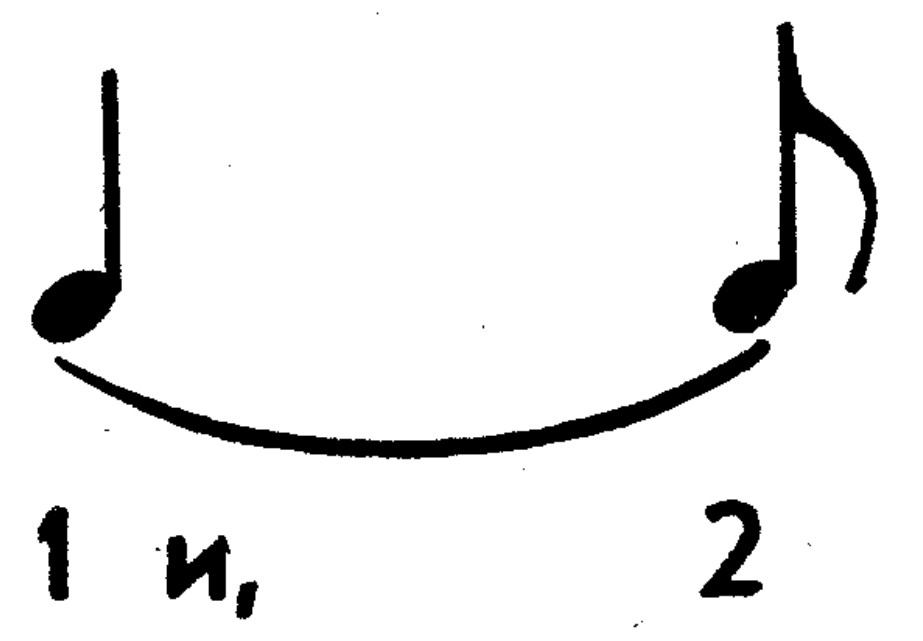
ЛИГА И ТОЧКА

Следует различать два значения лиги. Первое — когда лига указывает на прием связного исполнения (штриховая лига). Другое значение лиги — увеличение длительности ноты. Здесь лига объединяет две или несколько одинаковых нот (одного названия и той же октавы) и указывает на непрерывное их исполнение.

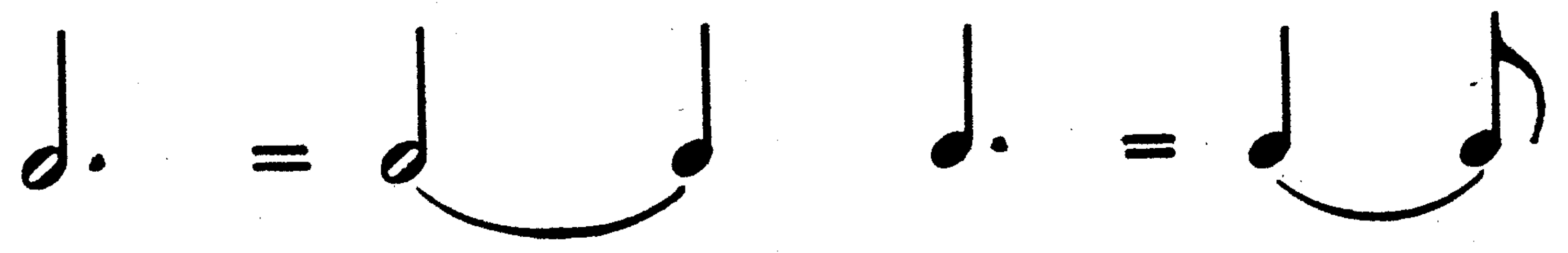
Если половинную ноту связать с четвертью, то получится длительность, равная трем четвертям:



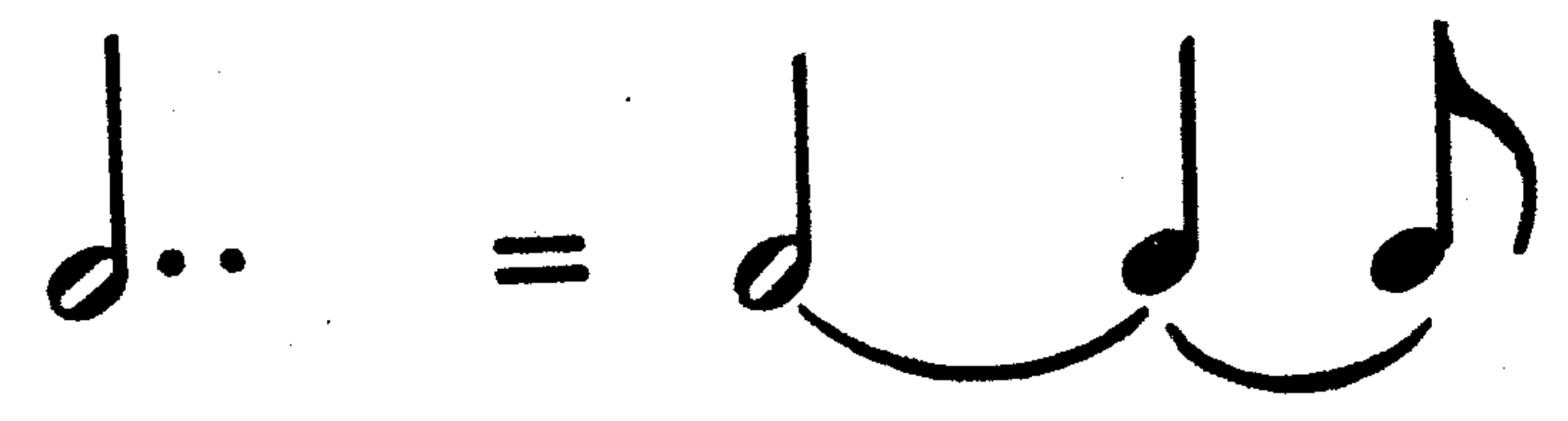
Четверть, связанная с восьмой дает длительность в три восьмых (полторы четверти).



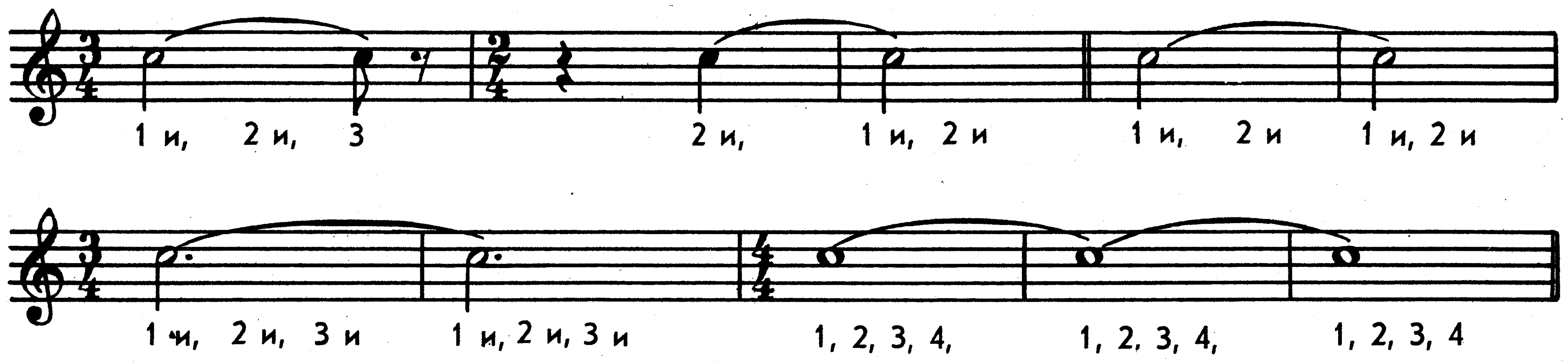
Для увеличения длительности нот часто вместо лиги применяется точка. Точка, стоящая справа от ноты или паузы, увеличивает их длительность на половину (в полтора раза):



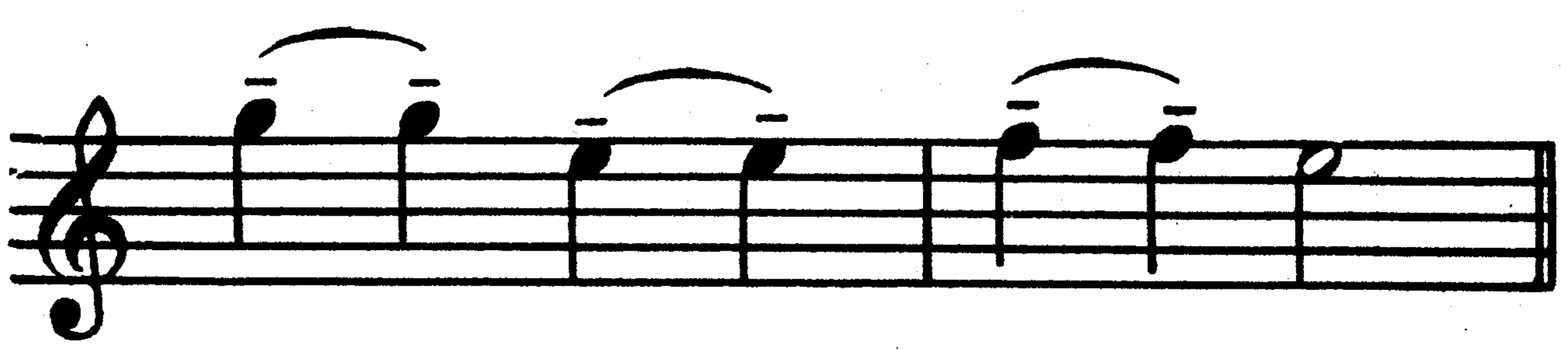
Две точки увеличивают длительность на три четверти ее звучания:



При помощи лиги можно получить звук любой длительности посредством связывания одинаковых нот в одном или нескольких тактах:

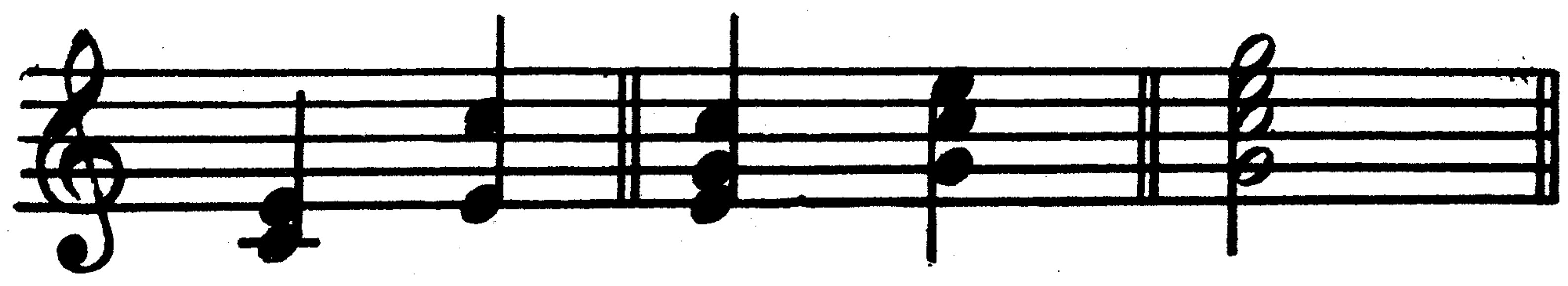


Для того чтобы отличать лигу, увеличивающую длительность ноты, от штриховой лиги (когда связаны два одинаковых звука одной октавы) в последнем случае над (или под) нотами пишутся черточки, указывающие, что каждый последующий звук исполняется вновь:



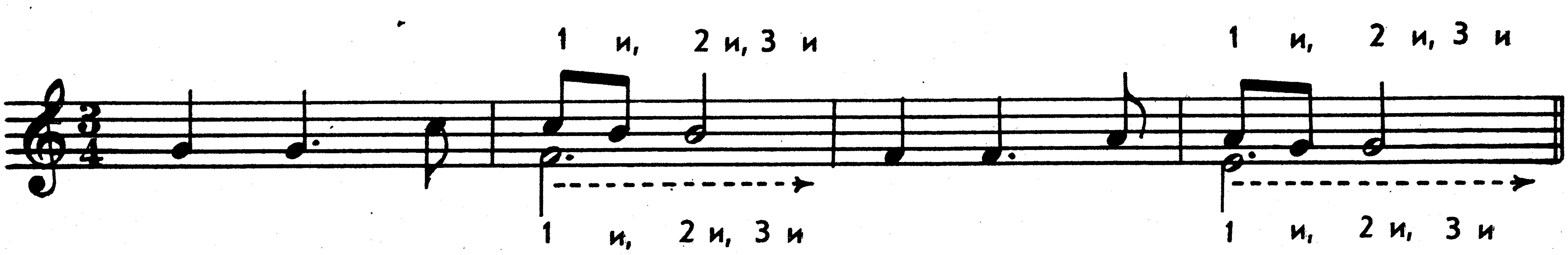
ДВОЙНЫЕ НОТЫ. АККОРДЫ

Две или несколько нот, расположенных вертикально друг над другом, исполняются на правой клавиатуре одновременным нажатием соответствующих клавиш. Если исполняемые одновременно ноты имеют одинаковую длительность, они обычно пишутся на одном штиле:

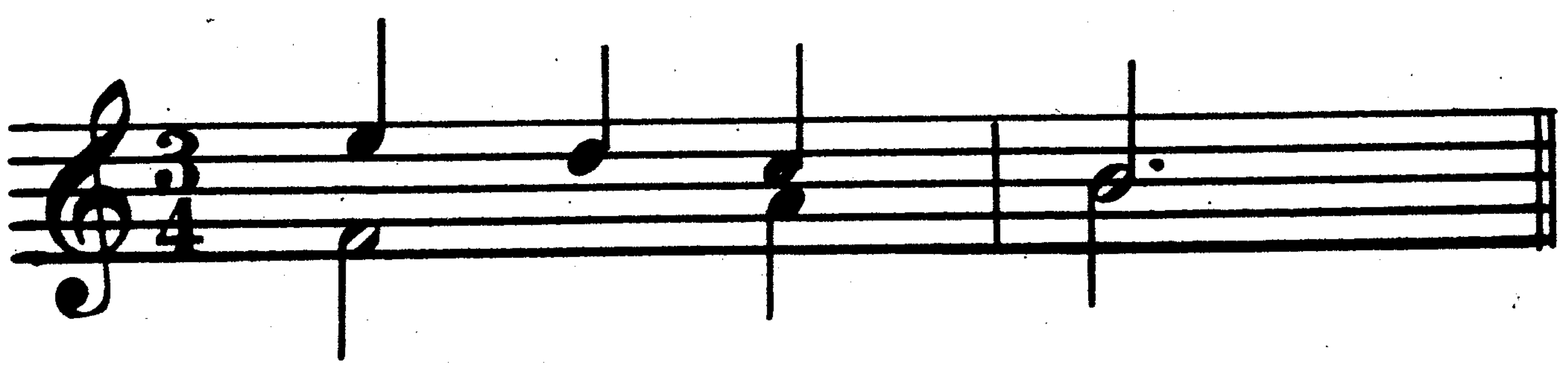


Неодинаковые длительности пишутся со штилями в разные стороны:

САНТА ЛЮЧИЯ

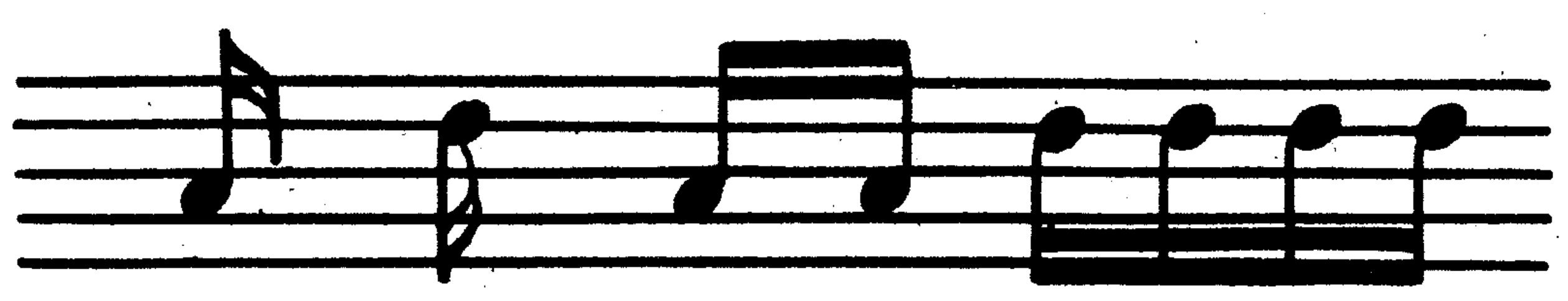


При слиянии двух голосов в один звук нота записывается с двумя штилями:



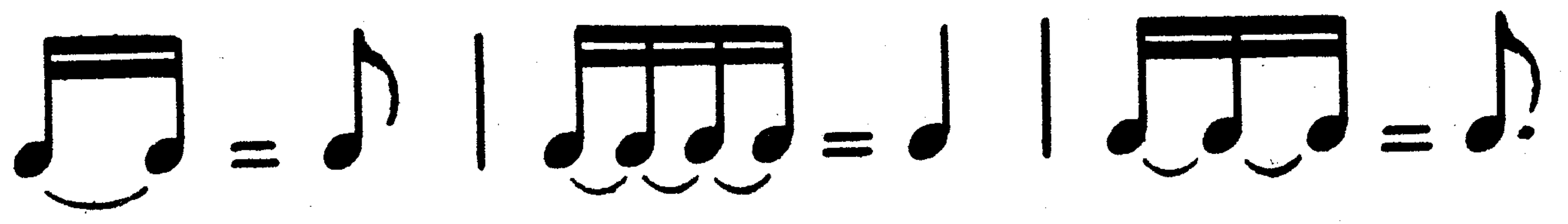
ШЕСТНАДЦАТЫЕ НОТЫ

Длительности вдвое короче восьмых называются **шестнадцатыми**. Шестнадцатые ноты пишутся с двумя флажками на штиле или объединяются двумя вязками:

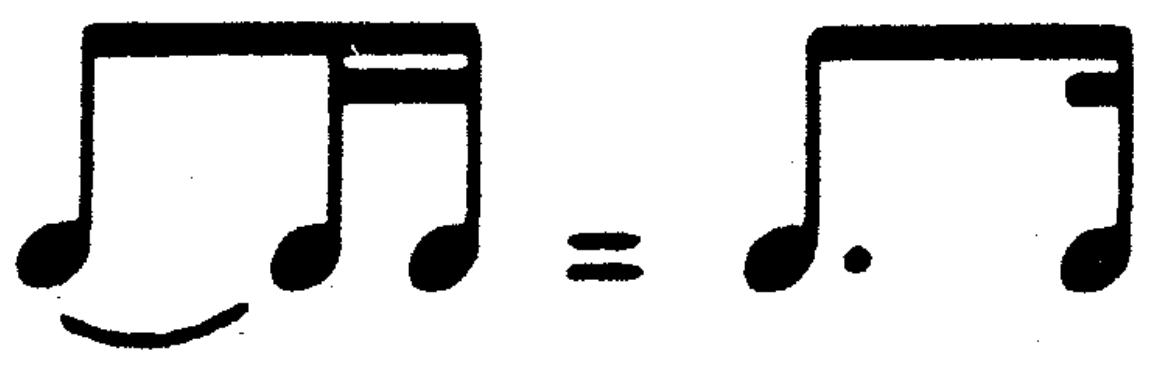


Пауза, равная шестнадцатой ноте, обозначается: 𝄿

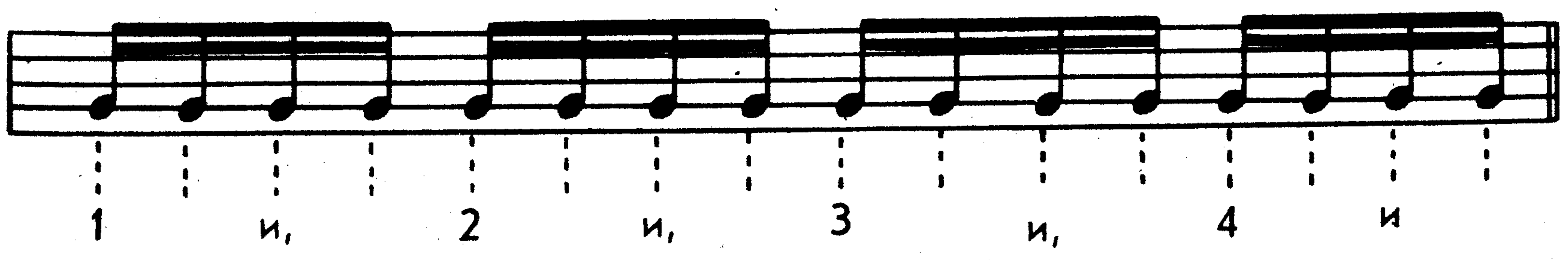
Две шестнадцатые равны по длительности одной восьмой ноте, четыре шестнадцатые — одной четверти, три шестнадцатые равны восьмой с точкой.



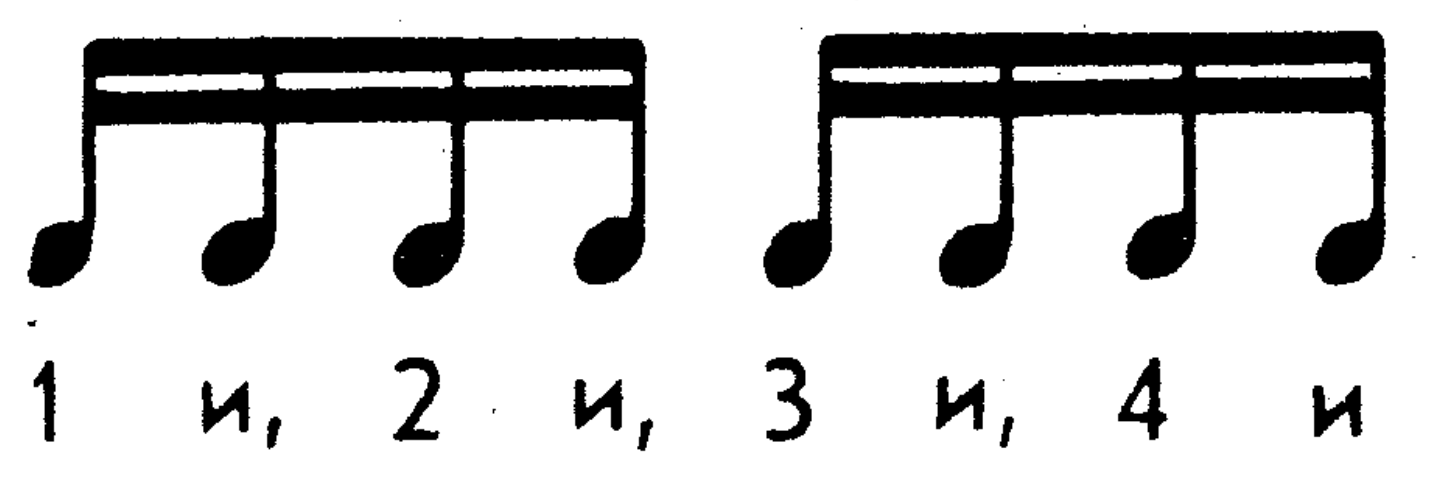
Восьмая, связанная с шестнадцатой, равна трем шестнадцатым (полутора восьмым):



При отсчете на каждый счет (или «и») приходятся две шестнадцатые ноты:

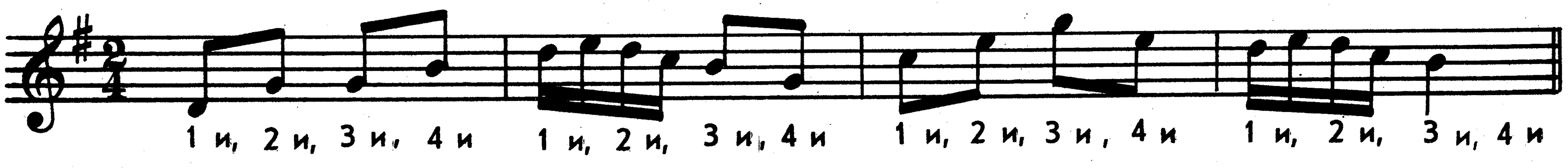


Для проверки точности исполнения шестнадцатых нот можно отсчитывать их как восьмые, то есть:



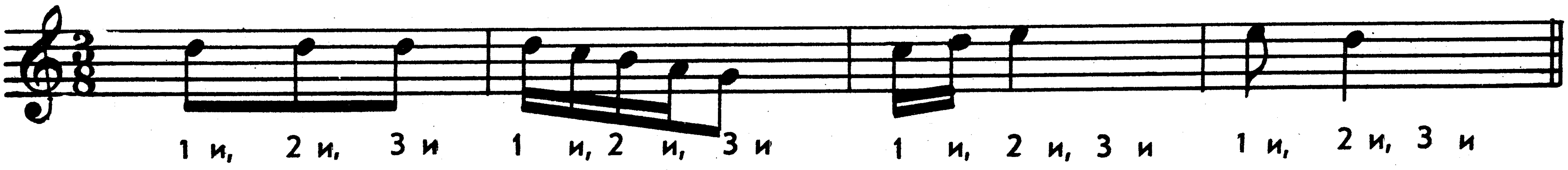
Тогда все предыдущие и последующие длительности следует отсчитывать соответственно в два раза длиннее: восьмые — как четвертные, четвертные — как половинные, половинные — как целые, а целые — как две целые ноты. Например:

КРЫЖАЧОК


1 и, 2 и, 3 и, 4 и 1 и, 2 и, 3 и, 4 и 1 и, 2 и, 3 и, 4 и 1 и, 2 и, 3 и, 4 и

Таким же образом всегда отсчитываются длительности в тактах на $\frac{3}{8}$ и $\frac{6}{8}$

УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ



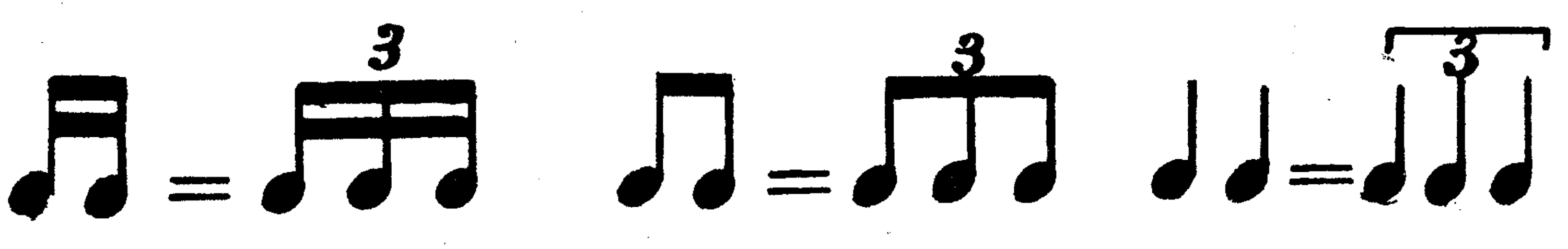
ТРИДЦАТЬ ВТОРЫЕ НОТЫ

Длительность вдвое короче шестнадцатой составляет одну 32-ю часть целой и называется тридцать второй. Две тридцать вторых составляют одну шестнадцатую, четыре—одну восьмую, восемь тридцать вторых—одну четверть и т. д.

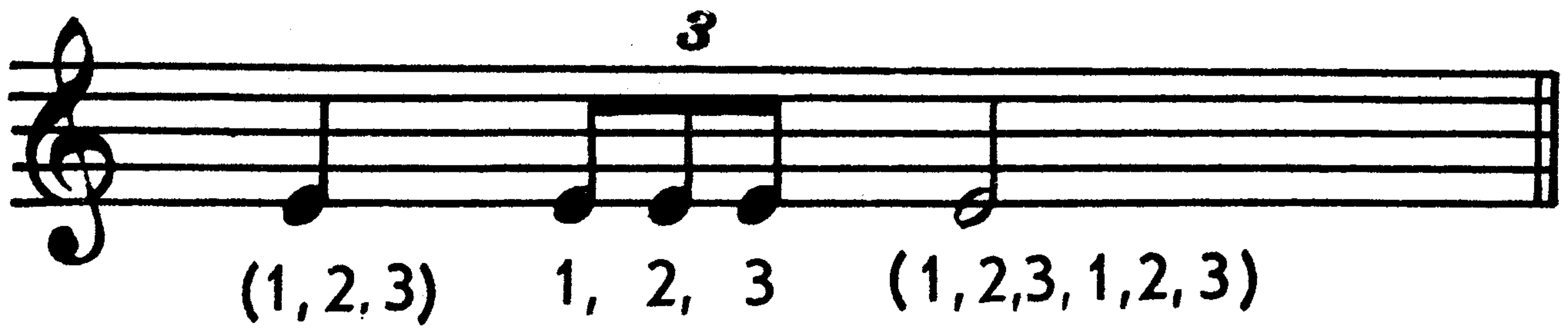
Тридцать вторые ноты пишутся с тремя флажками на штиле или объединяются тремя вязками.*

ТРИОЛЬ

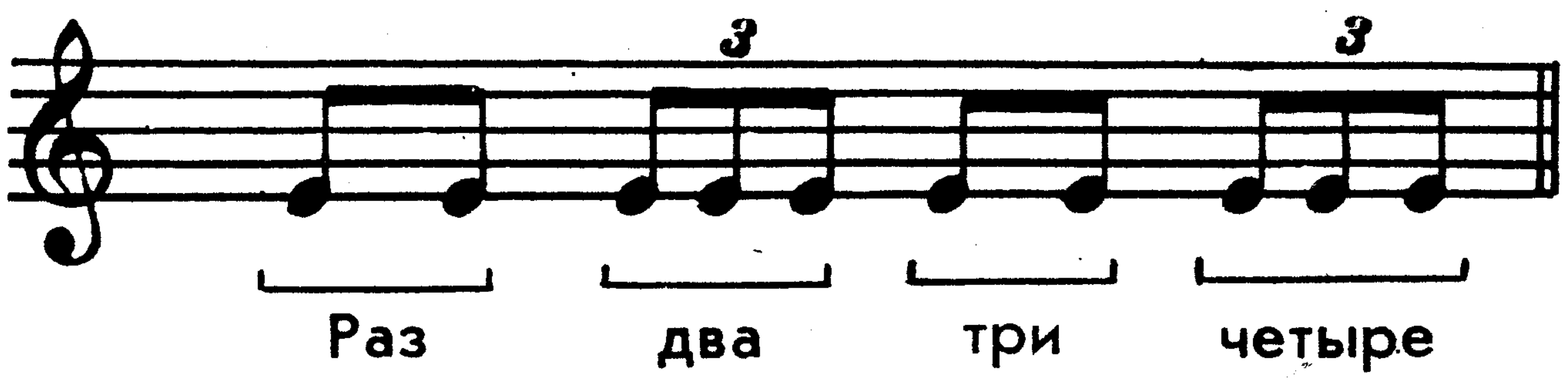
Триолью называется особая ритмическая фигура из трех нот, равная по длительности двум обычным нотам того же написания. Обозначается триоль цифрой 3.



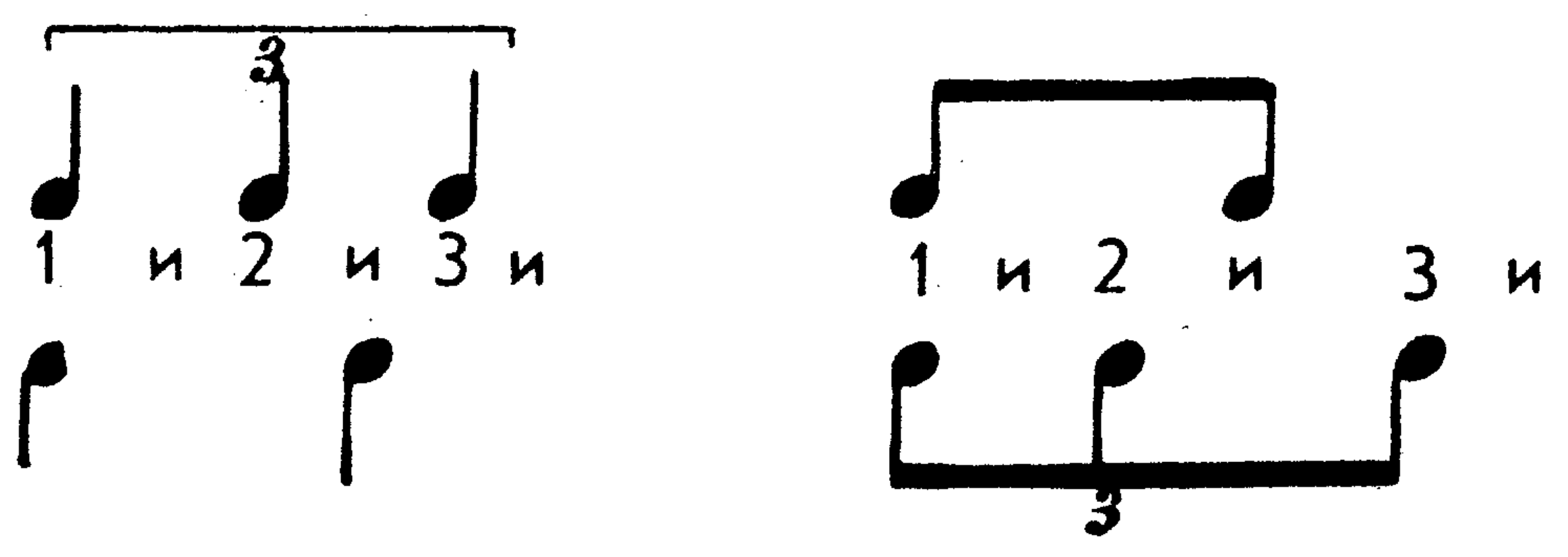
Исполнение триолей представляет значительную трудность в ощущении правильного темпа по отношению к соседним долям и ровности внутри каждой триоли. Здесь часто ускоряют или замедляют основной темп, а триоли из восьмых, например, играют как сочетание двух шестнадцатых и восьмой. Для точного исполнения следует и соседние длительности мысленно делить не на два, а на три:



Если соседние длительности трудно разделить на три, следует отсчитывать не отдельные длительности, а целые доли:



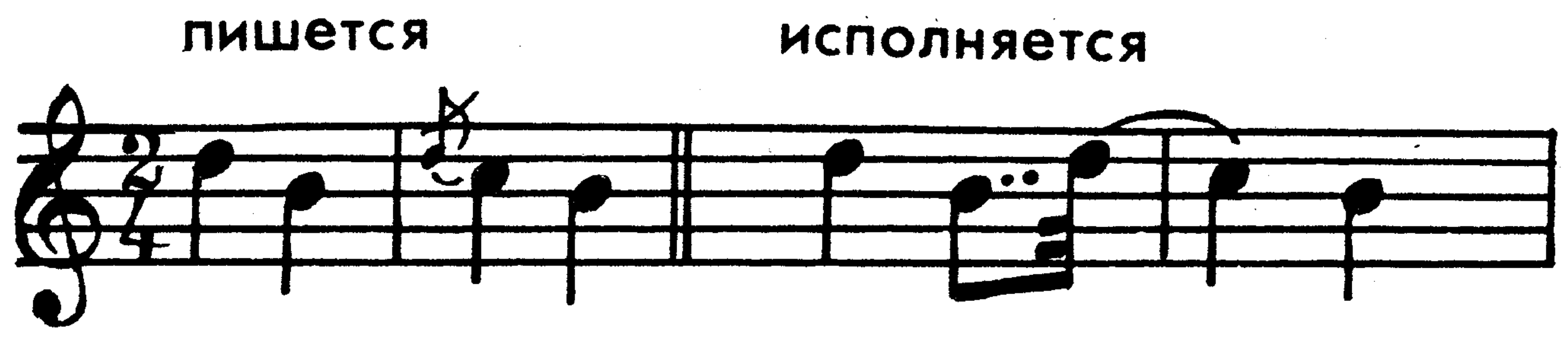
Сочетания триоли с длительностями, образованными в результате деления на два, отсчитываются так:



МЕЛИЗМЫ

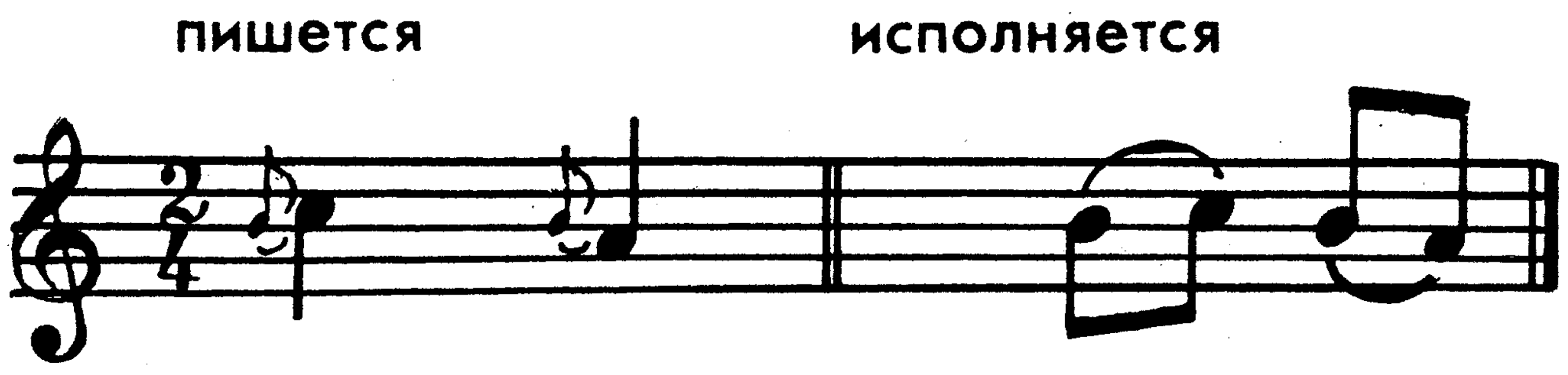
Мелизмами называются небольшие мелодические украшения. Остановимся на основных.

Форшлаг («предшествующий удар») — один или несколько звуков, обозначаемых мелкими нотами. Короткий перечеркнутый форшлаг исполняется неакцентированно (легко) и за счет сокращения предыдущего звука. Однако это сокращение должно быть наименьшим:



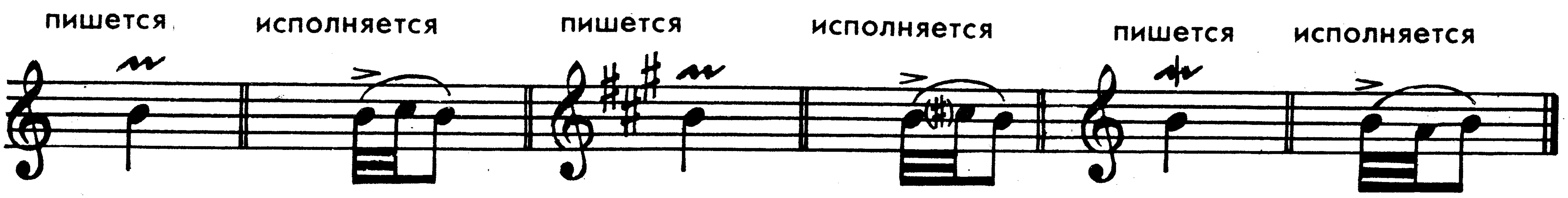
При сочетании форшлага с левой рукой бас (или аккорд) берется точно с основным звуком (после форшлага).

Длинный неперечеркнутый форшлаг исполняется за счет последующей длительности, лишая ее акцента. Здесь акцент падает на форшлаг. Он играется одновременно с басом.



Форшлаг, состоящий из двух одновременно взятых звуков, называется двойным.

Мордент («острый») представляет собою чередование основного и вспомогательных звуков. Обозначается — ∿ или ∿̸ Исполняется за счет длительности, над которой поставлен знак мордента.

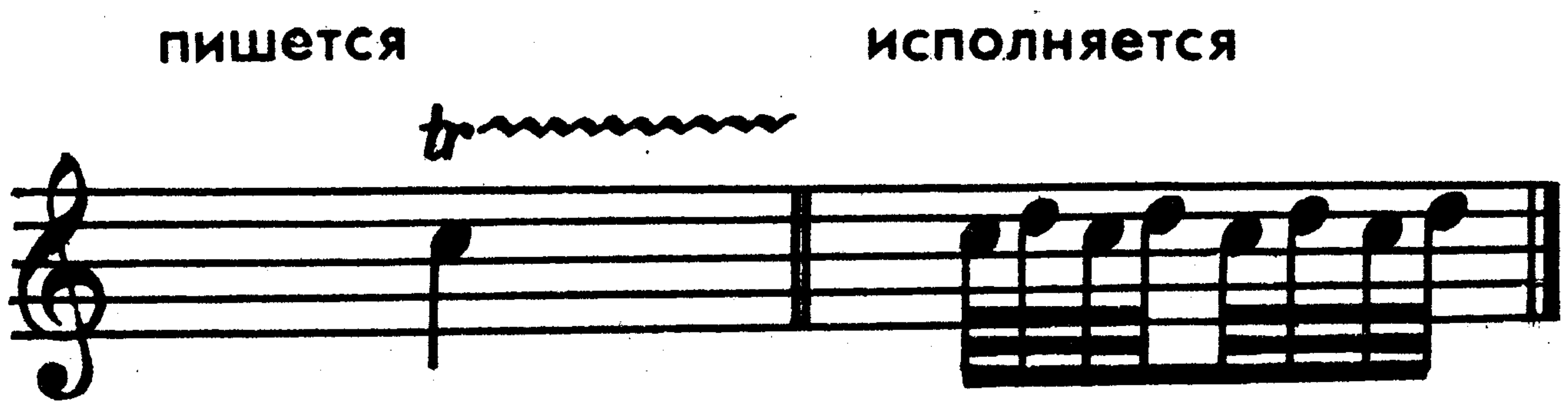


---

* См. окончание скерцо Й. Гайдна на стр. ~~75~~ 84.

С партией левой руки сочетается первый (основной) звук мордента.

Трель («колебание») — быстрое и многократное чередование (но в пределах обозначенной длительности) указанной ноты с верхним вспомогательным звуком, соседней ступенью тональности. Обозначается специальным знаком над или под нотой.



ИСПОЛНЕНИЕ МЕЛИЗМОВ

Форшлаг, мордент и трель требуют быстрых движений пальцев. Мелизмы, как правило, отчленяются от предыдущих звуков: лига прерывается, хотя и без заметной паузы. В этот момент необходимо освободить мышечную систему и сосредоточить ее для ускоренных действий пальцев.

Соединение форшлага с последующим основным звуком должно быть связным, но обязательно четким, таким, чтобы в момент соединения исключалось одновременное звучание обоих звуков. Для этого требуется четкий (но не высокий) подъем пальца после исполнения форшлага. Чередование звуков в трели должно быть равномерным, исключающим задерживание какого-либо из них. Достигается это тем же четким подъемом пальцев.

АППЛИКАТУРА

Аппликатурой называется распределение пальцев при исполнении музыкального произведения.

Аппликатура подбирается исходя из определенных возможностей движения пальцев и кисти (обозначается цифрами, указывающими соответствующие пальцы). Соблюдение разумной аппликатуры позволяет ускорить разучивание музыкального произведения, добиться более свободного и безошибочного исполнения.

Применение «слабых» пальцев (3-го и 4-го) как в правой, так и в левой руках может показаться сначала неудобным, но оно необходимо для их скорейшего развития. Поэтому не следует необоснованно использовать вместо них более сильные (1-й и 2-й).

Применение одного пальца на двух клавишах подряд допускается лишь в исключительных случаях. Очень вредно проигрывание одной и той же ноты (при повторениях произведения) то одним, то другим пальцем. Перенесение одного и того же пальца с первого на третий ряд правой клавиатуры (и наоборот) при исполнении соседних звуков мелодии крайне нежелательно из-за большого расстояния между клавишами.

Наиболее благоприятные условия для работы пальцев создаются при помощи еле заметных поворотов кисти, которые направляют пальцы в сторону нужных клавиш. При правильно подобранной аппликатуре движения пальцев будут спокойными, соразмеренными, а движение кисти плавным, без резких поворотов.

Овладение основными принципами аппликатуры создает определенную аппликатурную дисциплину, позволяющую в дальнейшем играть, все реже и реже задумываясь над применением тех или иных пальцев, так как они как бы сами (механически) будут чередоваться в наиболее удобном порядке. Отсутствие аппликатурной дисциплины чрезвычайно затруднит развитие музыканта, исполнение пьес будет сбивчивым, невыразительным и неряшливым.

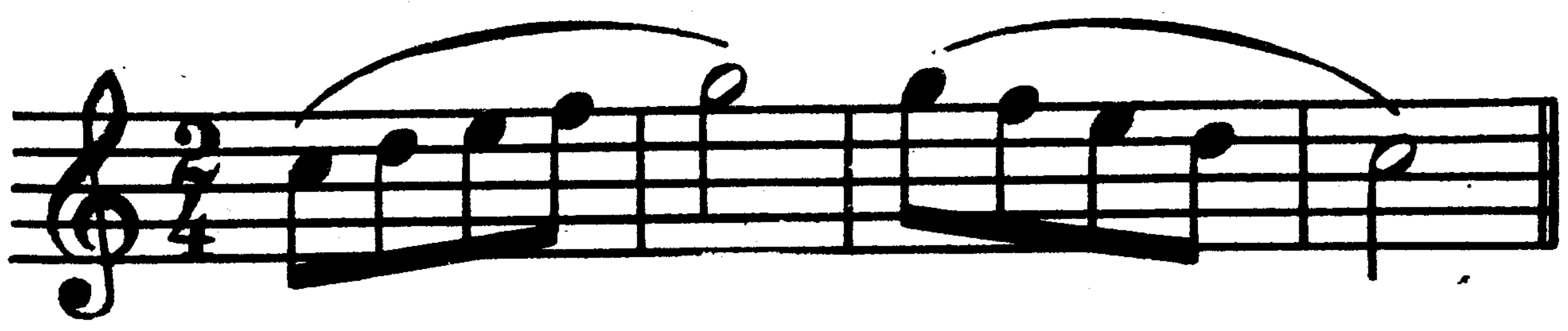
У взрослых исполнителей с широкой и жесткой кистью может возникнуть необходимость частично изменить указанную аппликатуру. У детей из-за слишком коротких рук или мизинца изменение аппликатуры может быть необходимо лишь в связи с применением 4-го пальца левой руки.

Аппликатура часто не проставляется в тех местах, где мелодия движется гаммообразно. При этом звуки, расположенные в первом ряду правой клавиатуры, исполняются 1-м пальцем, во втором ряду — 2-м и в третьем ряду — 3-м. Аппликатура не обозначается в нотах и при повторениях.

ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ИЗВЛЕЧЕНИЯ ЗВУКА

Исполнение звуков в мелодии может быть связным (слитным), несвязным и отрывистым.

Наиболее характерным для баяна является связное исполнение, называемое легато (legato). Обозначается в нотах дугообразной линией—лигой (или словом «связно»):

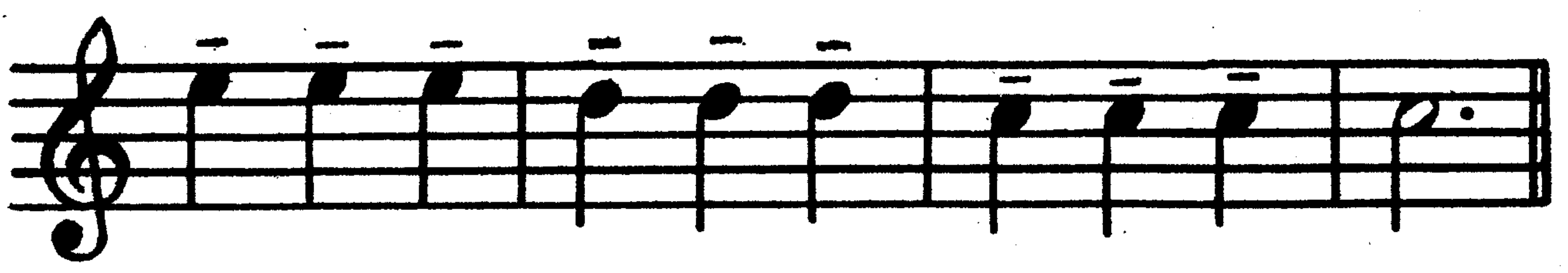


При легато звуки следуют один за другим непрерывно, словно переливаясь друг в друга. Последующий звук появляется точно в момент окончания предыдущего. Легато должно придавать игре на баяне не только плавный, но и певучий характер. Достигается легато строго одновременным движением пальцев — нажимающего последующую клавишу и отпускающего предыдущую. Характер движения пальцев можно сравнить с ходьбой, когда одна нога поднимается и одновременно тяжесть тела переносится на другую. Чередование звуков при легато должно быть абсолютно слитным, но без наплыва одного на другой, то есть без задерживания пальца на предыдущей клавише. Наплыв делает звучание «грязным».

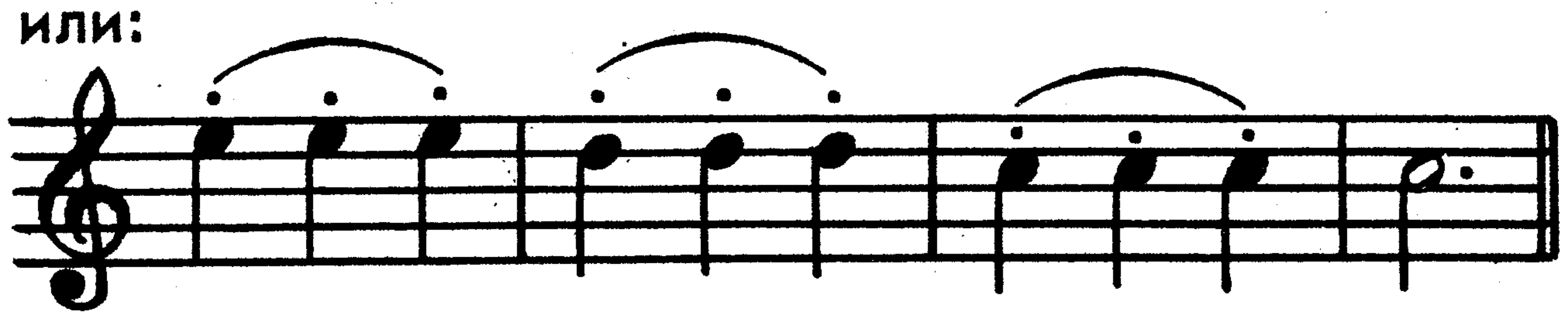
При овладении приемом игры легато главная задача состоит в том, чтобы добиться одинаковой связности всех тонов. Следует внимательно прослушивать каждое соединение звуков, не допуская, чтобы одни звуки связывались больше, а другие меньше. Особенное внимание нужно обратить на связное исполнение повторяющихся звуков: перерыв в звучании должен быть наименьшим. Для этого клавишу следует отпустить возможно позже (после выдерживания всей длительности) и быстро нажать снова. Связного звучания соседних звуков можно достигнуть только тогда, когда клавиши нажимаются разными пальцами.

Неполное легато — нон легато (non legato), не связное (но и не отрывистое) исполнение—представляет собою чередование звуков с мало ощутимым разрывом. Соединение их будет подобно тому, которое можно получить при наиболее слитной игре одним и тем же пальцем на разных клавишах. Неполное легато применяется реже, чем легато, и чаще всего в том случае, когда имеется специальное указание играть не связно.

Разновидностью неполного легато является портаменто (portamento), обозначающееся черточкой над или под нотой. Портаменто — способ исполнения, при котором звуки играются не связно, но ровно, подчеркнуто, протяжно.

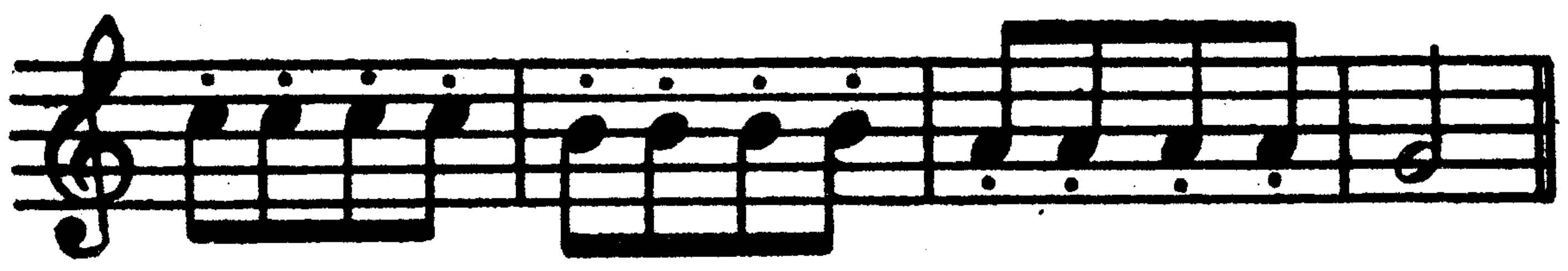


или:



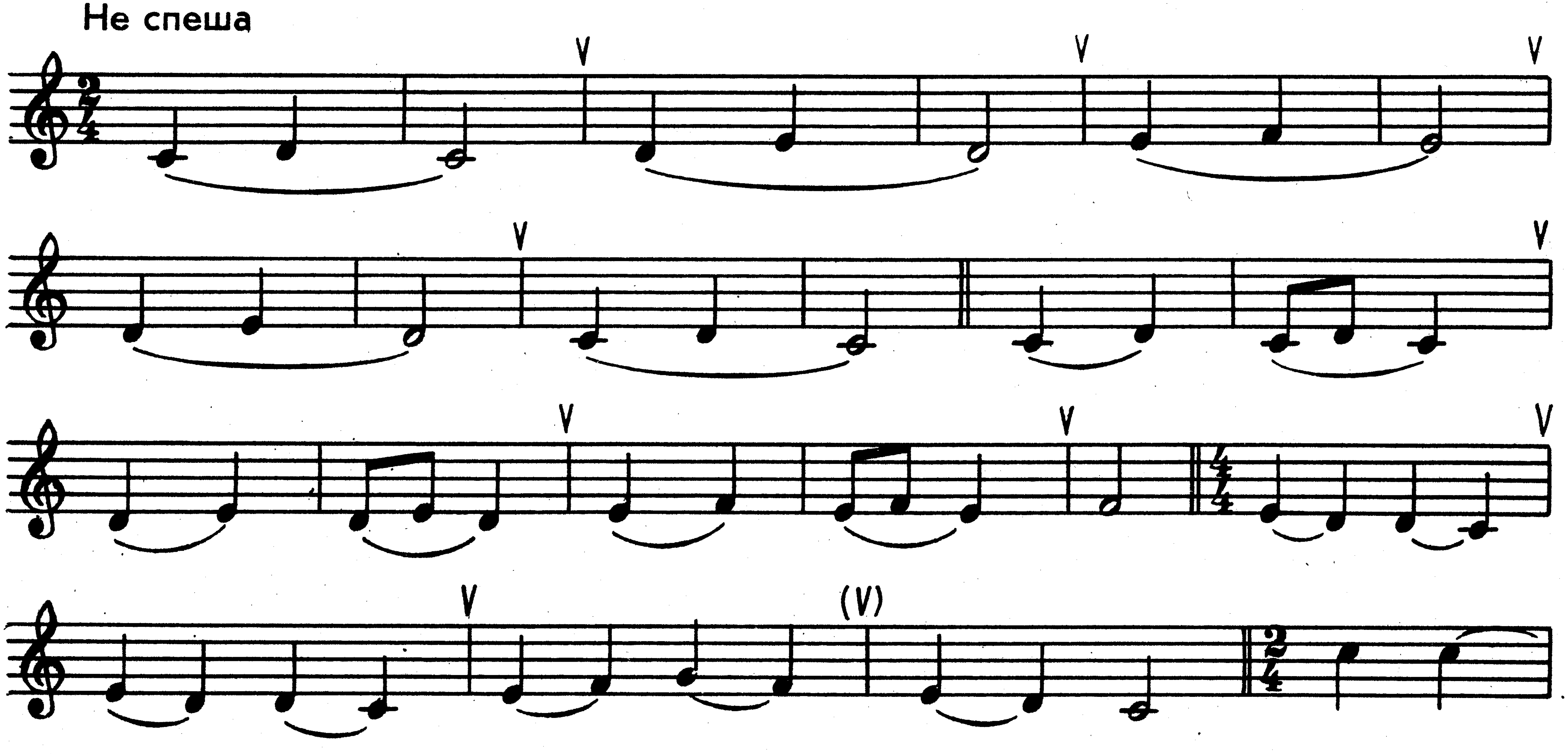
Отрывистое исполнение звуков называется стаккато (staccato). Стаккато может быть различным — от певучего, значительной продолжительности, до короткого, сухого. Для баяна более характерно стаккато ощутимой продолжительности, мягкое, певучее. Выполняется быстрым «вталкиванием» и отпусканием клавиши. По сравнению с приемом легато здесь требуется более четкое, активное движение кисти и пальцев, но также без излишнего замаха. Движения должны быть экономными, ритмичными. Поднимать и опускать пальцы следует с одинаковой скоростью.

Обозначается стаккато точкой над нотой или под ней:



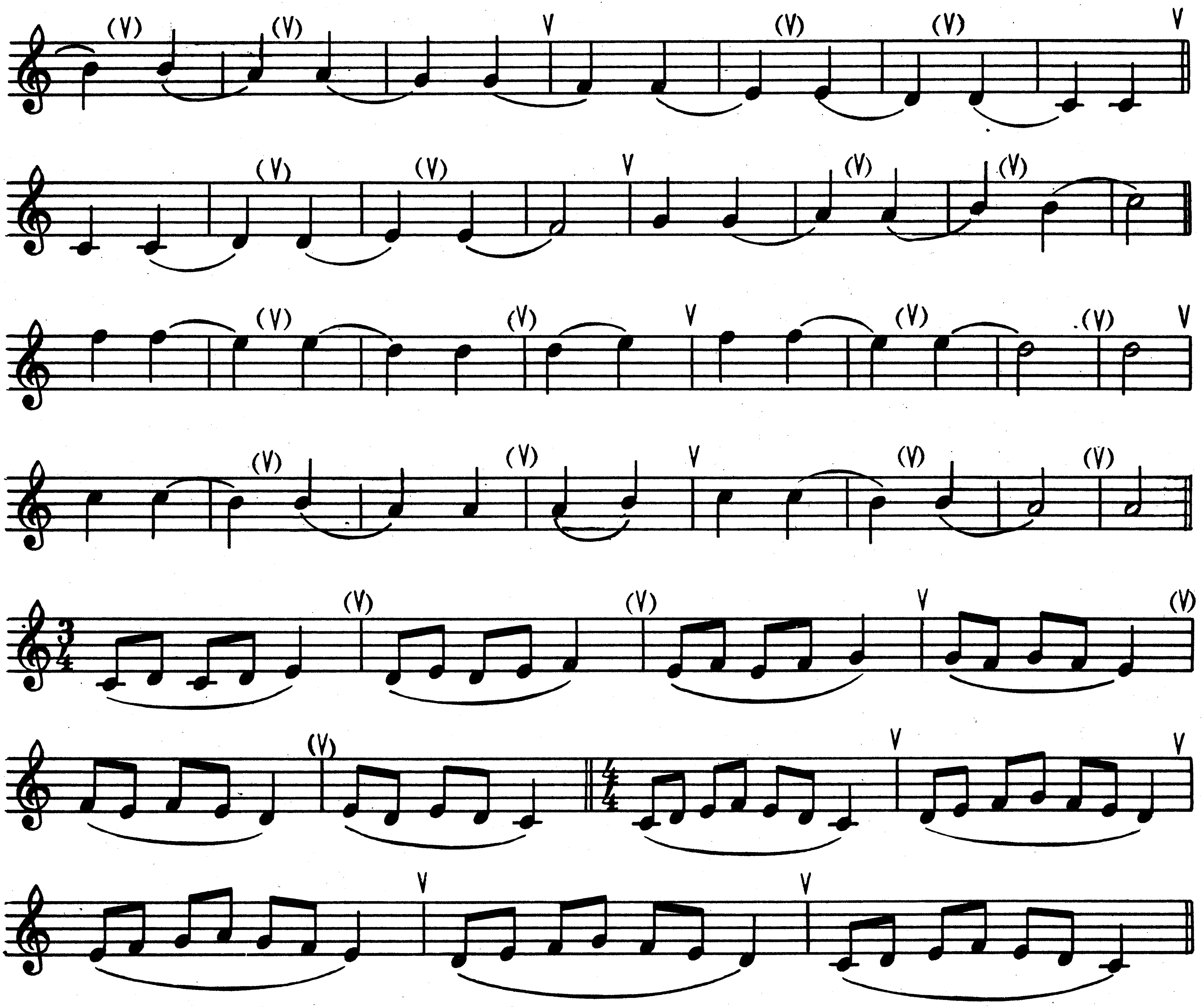
Наиболее доступным приемом игры является нон легато, с которого и следует начинать обучение.

УПРАЖНЕНИЯ НА СВЯЗНОЕ СОЕДИНЕНИЕ ЗВУКОВ*



---

* Для сравнения полезно предварительно проиграть упражнения нон легато. Аппликатура—соответственно рядам клавиатуры: на первом ряду—1-й палец, на втором—2-й, на третьем—3-й.



СИЛА ЗВУКА. ВЕДЕНИЕ МЕХА

Музыкальные звуки различаются не только по высоте и длительности, но и по силе звучания. Они могут быть более громкими или тихими, постепенно или внезапно усиливаться и ослабляться. Изменение силы звучания—динамические оттенки—в нотах указываются словами (на русском или итальянском языке) или специальными буквенными обозначениями. Из них употребляются наиболее часто:

piano (пиа́но) — сокращенно *p* — тихо
pianissimo (пиани́ссимо) — *pp* — очень тихо
forte (фо́ртэ) — *f* — громко
fortissimo (форти́ссимо) —*ff*—очень громко.

Так же часто употребляются следующие обозначения:

crescendo (креше́ндо) — усиливая. Может заменяться расширяющейся вилкой:

<

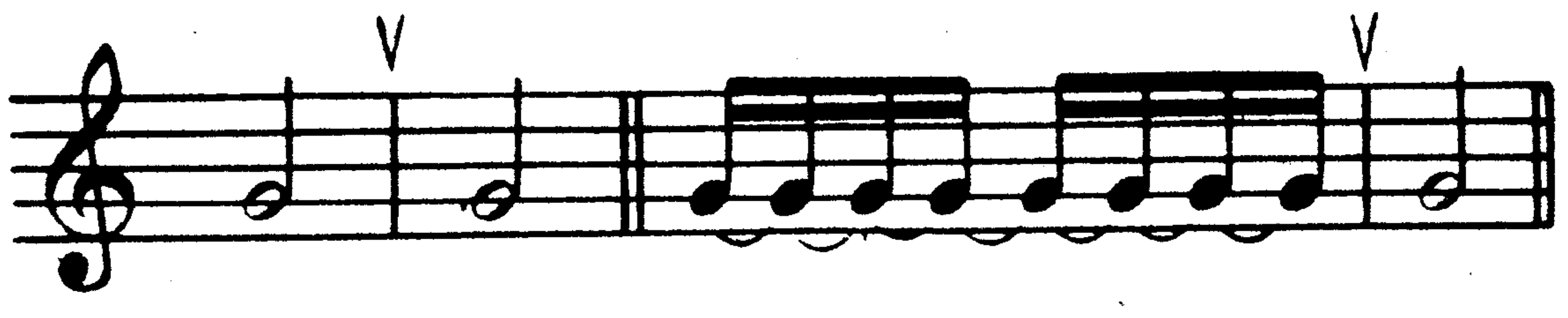
diminuendo (диминуэ́ндо) — ослабляя, затихая. Может заменяться суживающейся вилкой:

>

mezzo (мэ́ццо) — умеренно, не слишком; *mf* (мэ́ццо фо́ртэ) — умеренно громко, *mp* (мэ́ццо пиа́но) — не слишком тихо; *meno* (мэ́но) менее; *meno f* (мэ́но фо́ртэ — менее громко); *più* (пи́у) более; *più f* (пи́у фо́ртэ) — более громко, *più p* (пи́у пиа́но) более тихо; *poco a poco* (по́ко а по́ко) — мало-помалу, постепенно (усили́вая или ослабляя), например, *poco a poco crescendo* — постепенно усиливая; *subito* (су́бито) — внезапно изменить силу звука. *f subito* — внезапно громко, *p subito* — внезапно тихо; *sf* (сфорца́ндо) — внезапно громко, а затем быстро ослабить звучание; < — акцент — играть подчеркнуто, не ослабляя звучания.

Динамические оттенки способствуют выразительности исполнения. Они осуществляются при помощи меха. Сильное звучание достигается активным движением меха, слабое — более спокойным. В пределах возможностей инструмента надо добиваться как можно большей разницы в звучании *f* и *p*, *ff*—*f*—*mf*, *p*—*pp* и т. д. При помощи меха производится также усиление и ослабление звучности. Поэтому приобретение навыков ведения меха имеет огромное значение.

Не менее важным является и умение наилучшим образом и в наиболее подходящий момент сменить направление движения меха. Лучшим будет такой способ, при котором смена меха наименее заметна для слуха. Труднее всего добиться этого при игре легато. Здесь недопустимы ни разрывы слитности звучания, ни так называемые «заикания», преждевременная смена меха непосредственно на звуке. Следует помнить, что поворот меха возможен лишь после того, как полностью отзвучит вся длительность, предшествующая смене его направления. А для этого важно ощутить все составные части длительности. Например:



Для того чтобы определить наиболее удобный момент смены направления меха, следует знать следующее:

1. Смена меха производится чаще всего через четное количество тактов — два, а в простых размерах и быстрых темпах—через четыре, восемь тактов (но не всегда на тактовой черте, например при наличии затакта).

2. При плавном движении мелодии лучшей будет смена направления меха после длительности, на которой оканчивается лига. Если лига охватывает четыре такта, смена меха часто возможна перед сильной долей 3-го такта.

3. При чередовании в мелодии длительностей разной величины смена направления меха менее заметна перед короткими звуками и более заметна после них.

4. Наиболее проста и мало заметна на слух смена меха между повторяющимися звуками, исполняемыми на одной и той же клавише.

ТЕМП И ХАРАКТЕР ИСПОЛНЕНИЯ

Скорость исполнения (частота чередования единиц счета) называется **темпом**.

Темп принято обозначать на итальянском языке или на родном языке композитора. Различают пять основных обозначений темпа:

Largo (ля́рго) — очень медленно
Adagio (ада́жио) — медленно
Andante (анда́нте) — спокойно, плавно
Allegro (алле́гро) — скоро
Presto (пре́сто) — быстро

Промежуточными темпами являются:

Larghetto (лярге́тто) — немного скорее, чем лярго
Andantino (анданти́но) — скорее, чем анданте
Allegretto (аллегре́тто) — оживленно, медленнее, чем аллегро, но скорее, чем анданте
Vivace (вива́че)—живо; темп средний между аллегро и престо.

В одном и том же музыкальном произведении могут происходить ускорения и замедления темпа. Изменения темпа обозначаются:

accelerando (аччелера́ндо) } ускоряя
stringendo (стринджэ́ндо)
ritenuto (ритену́то) } замедляя, задерживая
ritardando (ритарда́ндо)
rallentando (раллента́ндо)
allargando (алляргa᷇ндо) — расширяя, замедляя

Tempo I или Tempo primo (Тэ́мпо при́мо) — первый темп, а tempo (а тэ́мпо) — в темпе; вернуться к темпу, предшествовавшему замедлению или ускорению.

В некоторых случаях темп указывают ссылкой на общеизвестный характер движения — в темпе марша, в темпе польки и т. п.

Характер музыкальных произведений может обозначаться следующими словами:

agitato (аджита́то) — возбужденно
animato (анима́то) — воодушевленно
appassionato (аппассиона́то) — страстно
brillante (брилья́нтэ) — блестяще
cantabile (канта́биле) — певуче
capriccioso (каприччио́зо)—капризно
con brio (кон бри́о) — с огнем
con forza (кон фо́рца) — с силой
con moto (кон мо́то) — с движением
dolce (до́льче) — нежно
espressivo (эспресси́во)—выразительно
grave (гра́вэ) — тяжеловесно, важно
leggiero (леджэ́ро) — легко
maestoso (маэсто́зо)—величаво, торжественно
marcato (марка́то) — четко
mosso (мо́ссо) — оживленно
pesante (пэза́нте) — тяжело
risoluto (ризолю́то) — решительно
rubato (руба́то) — не строго в такт
sostenuto (состэну́то) — сдержанно
tenuto (тэну́то) — выдержанно
tranquillo (транкуи́лло) — спокойно.

Для большей точности определения темпа используются следующие обозначения:

assai (асса́и) — весьма, очень
molto (мо́льто) — очень
non troppo (нон тро́ппо) — не слишком
sempre (сэ́мпрэ)— всегда, все время.

При исполнении музыкальных произведений точность и ровность темпа имеют очень важное значение. Ровность темпа, соразмерность чередования звуков (**ритм**) при игре достигаются внутренним ощущением протяженности каждой длительности. Для достижения ритмичности исполнения в быстром темпе слух должен контролировать не отдельные звуки, а целые доли, такты или построения. Ускорение темпа следует осуществлять путем постепенного малозаметного сокращения больших длительностей при ровном исполнении меньших — иначе последние будут звучать торопливо, не ритмично.

Приводим наиболее распространенные в исполнительской практике пьесы и танцы, названия которых указывают на определенный темп и характер движения.

Аллема́нда — танец XVII—XVIII вв. умеренного темпа; тактовый размер $\frac{2}{4}$. Аллеманда начинается затактом и движется преимущественно ровными длительностями.

А́рия — в инструментальной музыке пьеса певучего характера.

Баркаро́ла (то же, что и гондолье́ра) — песнь гребца, лодочника; тактовый размер обычно $\frac{6}{8}$ с ритмом, подражающим покачиванию лодки, мерному движению волн.

Боле́ро — старинный испанский танец умеренного темпа; сопровождается ударами кастаньет.

Бурле́ска — пьеса шутливого, грубовато-комического характера.

Бурре́ — старинный французский танец живого темпа; тактовый размер $\frac{4}{4}$, с затактом в одну четверть.

Ва́льс — танец, происшедший от немецких, чешских и австрийских народных танцев. Тактовый размер $\frac{3}{4}$. Характерно движение аккомпанемента равными четвертями (бас на первой доле, аккорды — на второй и третьей). Темп может быть различным.

Гаво́т — старинный французский танец, умеренно оживленного движения; размер такта $\frac{4}{4}$, с затактом в две четверти.

Гало́п — очень быстрый танец, основанный на прыжках; размер такта $\frac{2}{4}$.

Гопа́к — украинский народный танец быстрого движения; тактовый размер $\frac{2}{4}$, реже $\frac{4}{4}$.

Жи́га — старинный английский танец очень быстрого темпа, трехдольного размера.

Кадри́ль — танец двухдольного размера, переменного, преимущественно оживленного темпа.

Казачо́к — украинский и русский народный танец с тактовым размером $\frac{2}{4}$ и ускоряющимся движением.

Краковя́к — польский народный танец быстрого темпа. Движение преимущественно восьмыми нотами в такте размером $\frac{2}{4}$, с частыми синкопами.

Кура́нта — старинный французский танец трехдольного размера, оживленного движения.

Лезги́нка — танец кавказских народов стремительного характера.

Ле́ндлер — немецкий и австрийский народный танец, предшественник вальса; темп оживленный.

Мазу́рка — польский народный танец очень четкого ритма, с тактовым размером $\frac{3}{4}$.

Менуэ́т — танец умеренного темпа, трехдольного тактового размера.

Ноктю́рн — лирическая пьеса мечтательного характера.

Обе́рек — польский народный танец юмористического характера; тактовый размер $\frac{3}{4}$, близок к мазурке.

Полоне́з — старинный польский танец в характере торжественного шествия.

По́лька — быстрый танец чешского происхождения; тактовый размер $\frac{2}{4}$.

Рома́нс — в инструментальной музыке пьеса певучего характера.

Сараба́нда — старинный испанский танец торжественного характера в медленном и плавном движении; тактовый размер — $\frac{3}{4}$.

Ске́рцо — живая, подвижная пьеса чаще шутливого характера.

Таранте́лла — итальянский народный танец очень быстрого движения: тактовый размер $\frac{3}{8}$ или $\frac{6}{8}$.

Токка́та — пьеса быстрого, четкого движения равными короткими длительностями.

Чако́на — старинный танец медленного движения в трехдольном тактовом размере.

Ча́рдаш — венгерский народный танец, состоящий из двух частей: медленной вступительной и быстрой, четкой основной части.

Экосе́з — шотландский народный танец быстрого темпа; тактовый размер — $\frac{2}{4}$.

Эле́гия — пьеса задумчивого, печального характера.

Этю́д — сочинение, предназначенное для усовершенствования техники исполнителя.

Юморе́ска — пьеса шутливого юмористического характера.

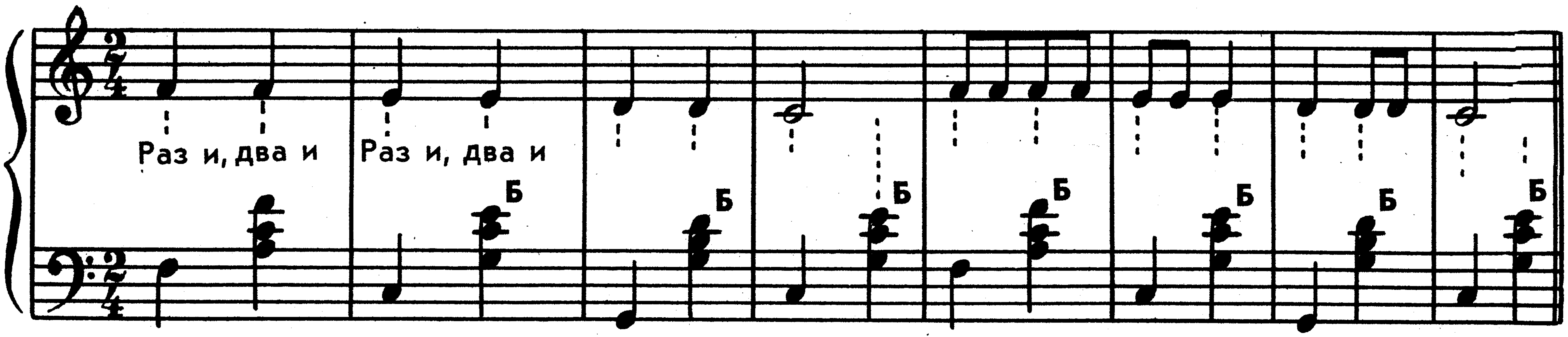
Начинающие баянисты часто встречаются также со следующими пьесами:

Вариа́ции — произведение, строящееся на повторении одной и той же темы в измененном виде.

Ро́ндо — музыкальная пьеса, содержащая не менее трех проведений основного раздела (рефре́на), чередующихся с двумя (или более) побочными разделами (куплетами).

РАЗУЧИВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Музыкальные произведения записываются для баяна как правило, на двух нотных станах. Верхняя строка (верхний нотный стан) предназначена для правой руки, нижняя — для левой. Исполняются ноты на обеих строках одновременно, на что указывает объединяющая их фигурная скобка.



Мелодия записывается чаще всего на верхней строке, а сопровождение (аккомпанемент) — на нижней. Мелодии отводится главная роль, а аккомпанементу подчиненная. В зависимости от характера произведения аккомпанемент может быть коротким или более продолжительным, но не «сухим» («щелкающим»), а мягким и ясным. Значение аккомпанемента состоит в том, что он не только обогащает звучание мелодии, но и подчеркивает метр музыкального произведения, размер такта. Поэтому он должен быть достаточно четким, а не расплывчатым.

Исполнение пьес двумя руками вместе требует предварительной подготовки. Так, учащемуся, не владеющему простейшими навыками звукоизвлечения каждой рукой отдельно, трудно добиться согласованной совместной работы рук. Не умеющему достаточно свободно читать ноты в одном ключе во много раз сложнее делать это в двух разных ключах (скрипичном и басовом). Кроме этого, слух, не тренированный на звучании партий правой и левой руки поочередно, не может контролировать их сочетание. Поэтому разучиванию пьесы должны предшествовать работа над чтением нот и упражнения в игре отдельно каждой рукой.

Но и после этого, приступая к разучиванию произведения, полезно проделать примерно следующее. Прослушать пьесу (в исполнении педагога или в грамзаписи), запомнить ее характер, темп. Затем по нотам уяснить тональность, метр. Отметить технические трудности, встречающиеся в партиях правой и левой рук, потренироваться в их исполнении, особое внимание уделив тем из них, которые встречаются впервые. Ознакомиться с длительностью нот и простучать со счетом вслух ритм мелодии (а затем и аккомпанемента). Просмотреть особенности аппликатуры и приемов игры, потренироваться в исполнении наиболее сложных в этом отношении мест. Проследить особенности соединения правой и левой рук. После этого проиграть пьесу обеими руками в медленном темпе, негромко считая вслух.

Дальнейшая работа проводится отдельно правой и левой руками по небольшим осмысленным отрывкам (например, объединенным одной лигой или расположенным между отметками о смене меха). Главное внимание здесь уделяется тем местам, которые менее удались при проигрывании всей пьесы. Устранив недостатки в исполнении отрывков каждой из партий, а затем в исполнении партии целиком, вновь проигрывают произведение двумя руками.

Безошибочное исполнение нотного текста позволяет начать тренировку в достижении темпа, все более близкого к указанному (если этот темп быстрый), а также приступить к углубленной работе над выразительным произнесением мелодии, аккомпанемента, динамическими оттенками. Слишком частое проигрывание пьесы в полную силу (особенно в быстром темпе) не рекомендуется, так как интерес к ней при этом быстро притупляется, исполнение становится небрежным, маловыразительным.*

Отдельно следует сказать о стремлении учащихся при разучивании пьес смотреть на клавиатуру. Такое стремление ошибочно и вредно потому, что при этом отключается слуховой контроль, не вырабатываются ощущение клавиатуры и автоматизм движений, нарушается целесообразная установка инструмента (исполнитель наклоняет его к себе). Кроме того, полный зрительный контроль на баяне фактически невозможен из-за небольшого размера клавиш и неудобного для этого положения клавиатуры.

Желательно не смотреть на клавиатуру и при нахождении клавиши, с которой начинается пьеса. Сделать это лучше при помощи отсчета октавных звуков пальцами от верхней клавиши первого ряда в правой клавиатуре и отмеченной кнопки в левой.

С первых шагов следует учиться играть не только по нотам, но и наизусть, развивать свою музыкальную память. Запоминание произведений будет более быстрым тогда, когда пьеса выучивается по небольшим, осмысленным, а не формально вычлененным отрывкам. Полезно повторять наиболее трудные для запоминания места перед сном (мысленно или на инструменте).

---

* Не следует таким же образом исполнять произведение и непосредственно перед выступлением на концерте, на экзамене. Играя с полной отдачей, исполнитель может не рассчитать свои эмоциональные возможности, и повторное (более ответственное) исполнение окажется вялым, неубедительным. Здесь целесообразно вдумчивое исполнение пьесы в медленном темпе. Для разминки мышц перед уроком или выступлением полезно проигрывание (но не до усталости) гамм, этюда, наиболее трудных мест из данной пьесы. Если руки недостаточно разогреты, для улучшения кровообращения, следует растереть тыльную сторону кисти.

Разучивание произведений осуществляется скорее, если учащийся хорошо читает ноты. Научиться этому можно при ежедневной тренировке в чтении с листа.

К чтению нот с листа следует приступать, как только появилось ощущение клавиатуры (умение более свободно ориентироваться в нахождении необходимых клавиш), выработана элементарная аппликатурная дисциплина, но не позднее второго года обучения.*

Сначала приобретают навыки чтения нот в скрипичном ключе и их исполнения на инструменте правой рукой, а затем в басовом ключе — левой рукой. Большую трудность представляет чтение с листа и исполнение обеих партий (правой и левой рук) одновременно. Начинать следует с пьес, мелодия которых движется без скачков и исполняется на соседних клавишах. Для чтения выбираются легкие пьесы (в порядке возрастающей трудности), не проходившиеся ранее.

Успехи будут заметнее тогда, когда читающий ноты внимательно прослушивает их звучание, учится мысленно представлять звуки прежде, чем они начинают звучать на инструменте. В этом случае пальцы как бы сами по себе находят нужные клавиши.

Решающее значение для развития учащегося имеет и наличие интереса к занятиям на данном инструменте и огромная тренировочная работа. Без этого успехи будут незначительны даже у самых одаренных. Интерес может проявляться не сразу. Чаще всего он растет вместе с успехами в игре на инструменте, с пониманием красоты и смысла музыкальных произведений.*

При отсутствии должного интереса и сосредоточенности домашние занятия обычно кратковременны и мало результативны. Для успешного продвижения продолжительность самостоятельных (домашних) занятий должна постоянно расти. Если в начале обучения она может составлять 1—2 часа в день, то на четвертом—пятом году—2—3 часа, а для баянистов-профессионалов—4—5 часов ежедневно. Наиболее плодотворны для этого утренние часы. У школьников лучшим временем для занятий на музыкальном инструменте будут часы между посещением школы и приготовлением домашних заданий.

Успешное обучение игре на баяне немыслимо и без достаточного общего развития. Как известно, музыка может передавать самые тонкие оттенки настроения, она способна «рисовать» определенные образы. Для того чтобы передать слушателю эти образы, настроения, исполнитель сам должен глубоко их чувствовать, понимать и переживать. А это невозможно без постоянного слушания музыки, знания литературы, смежных искусств и пр.

Успеху будут способствовать и хорошая восприимчивость учащегося, живой темперамент, аккуратность.

Выразительное, художественно достоверное исполнение может быть достигнуто при условии глубокого ощущения исполнителем характера, образного строя музыкального произведения, понимания его строения (формы) и стиля.

---

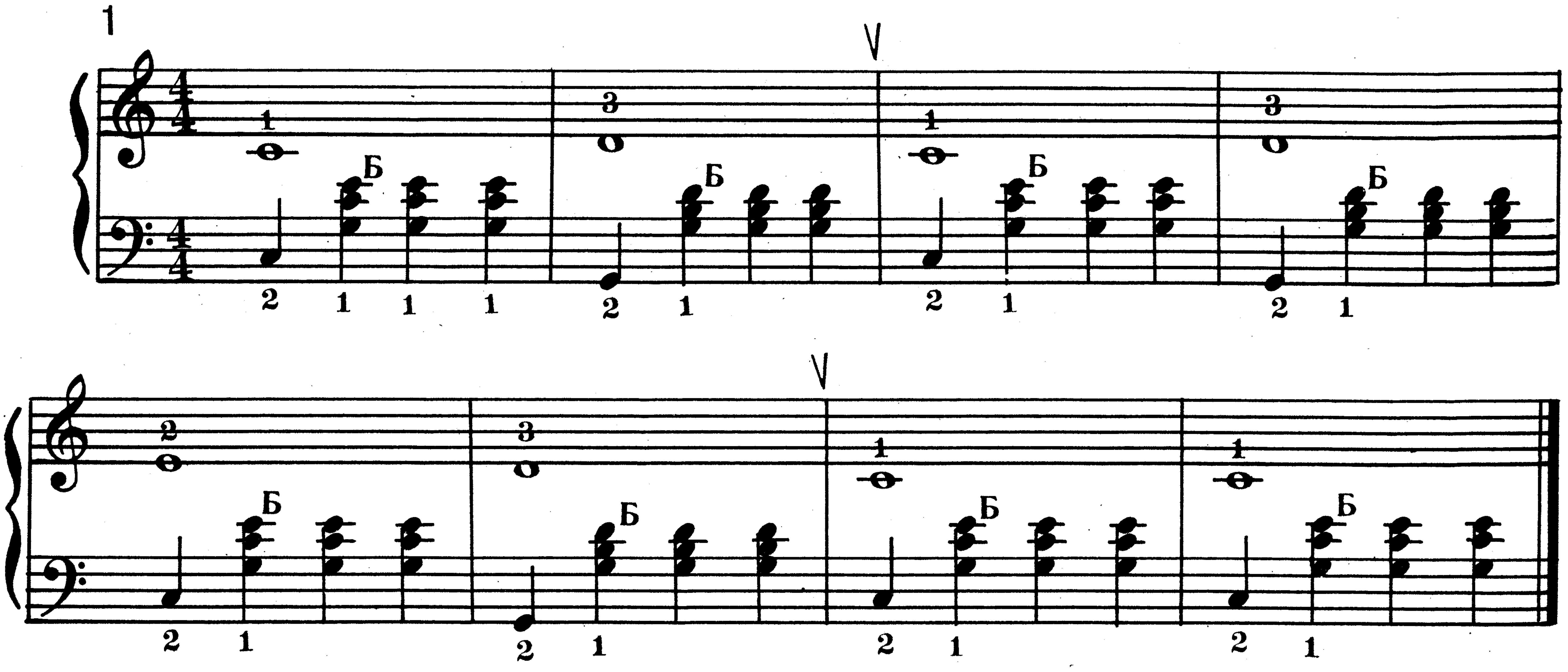
* В этот же период целесообразно приступить и к подбору пьес на слух, а также транспонированию (игре одной мелодии с разных нот), без чего развитие баяниста будет не полным.

* Одной из главнейших педагогических задач является воспитание подлинной заинтересованности в самостоятельной работе учащегося, что не исключает в начальном периоде некоторой степени принуждения.

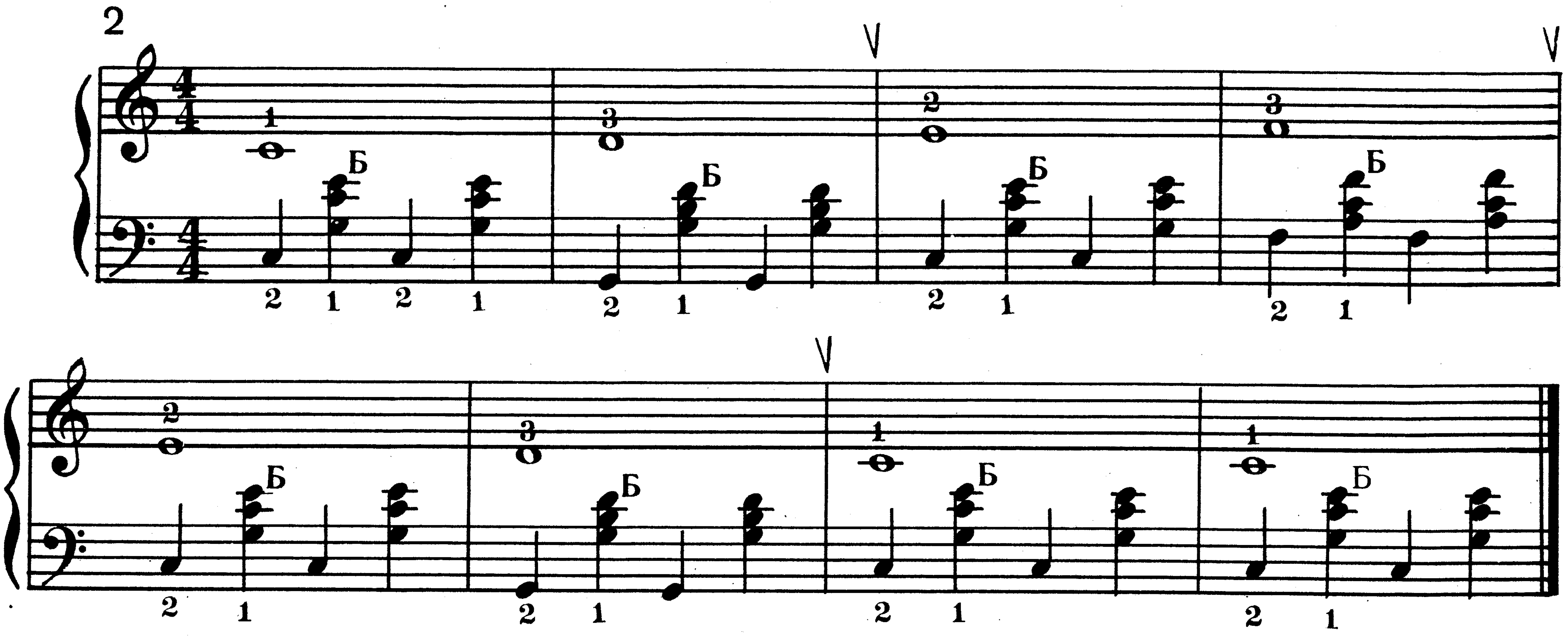
РАЗДЕЛ II

НАЧАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

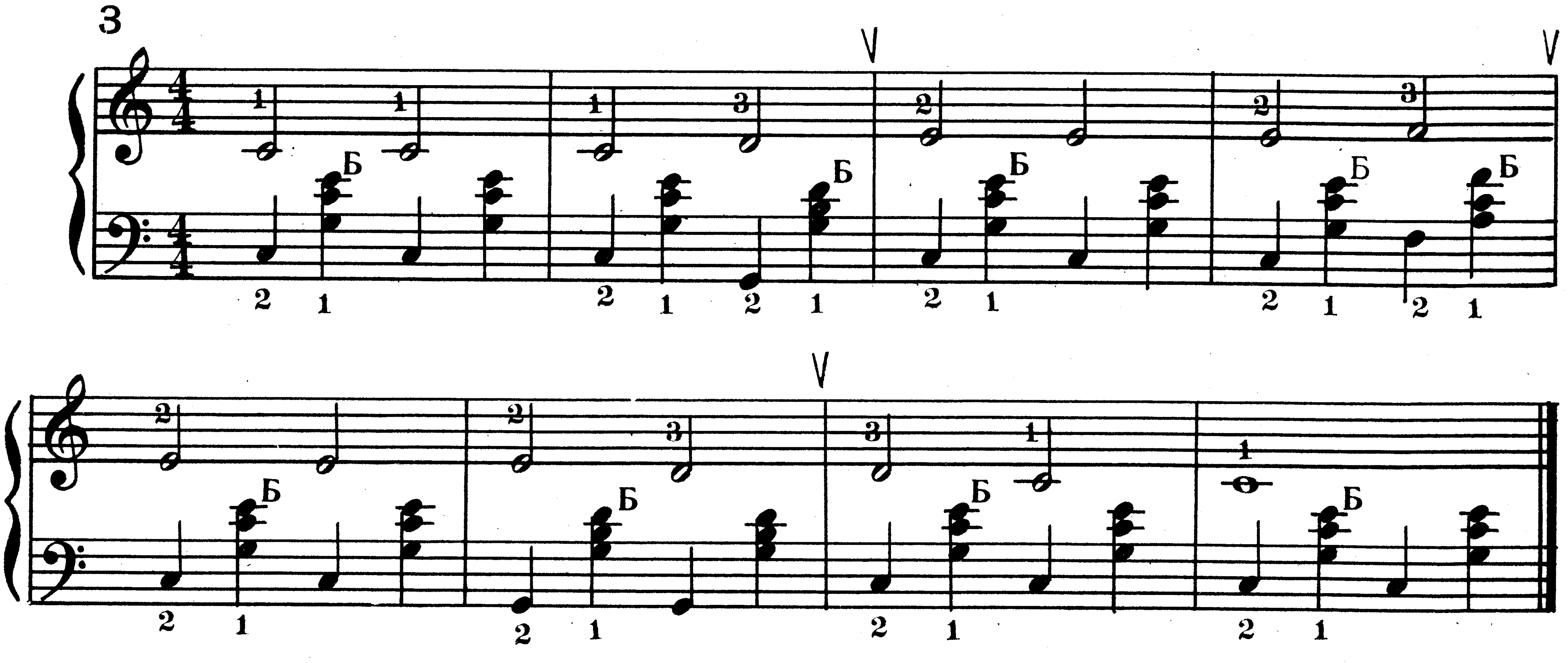
1



2

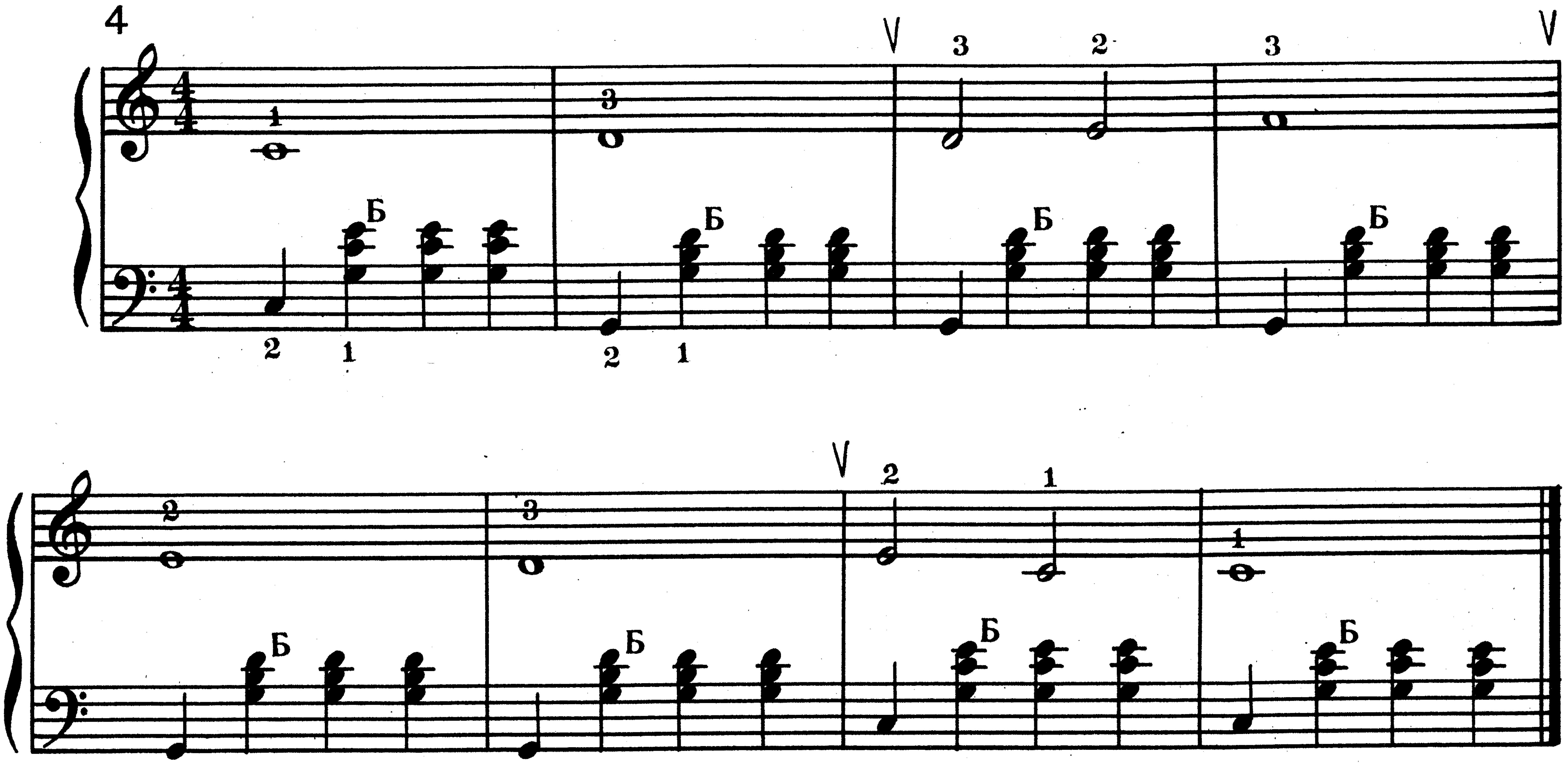


3

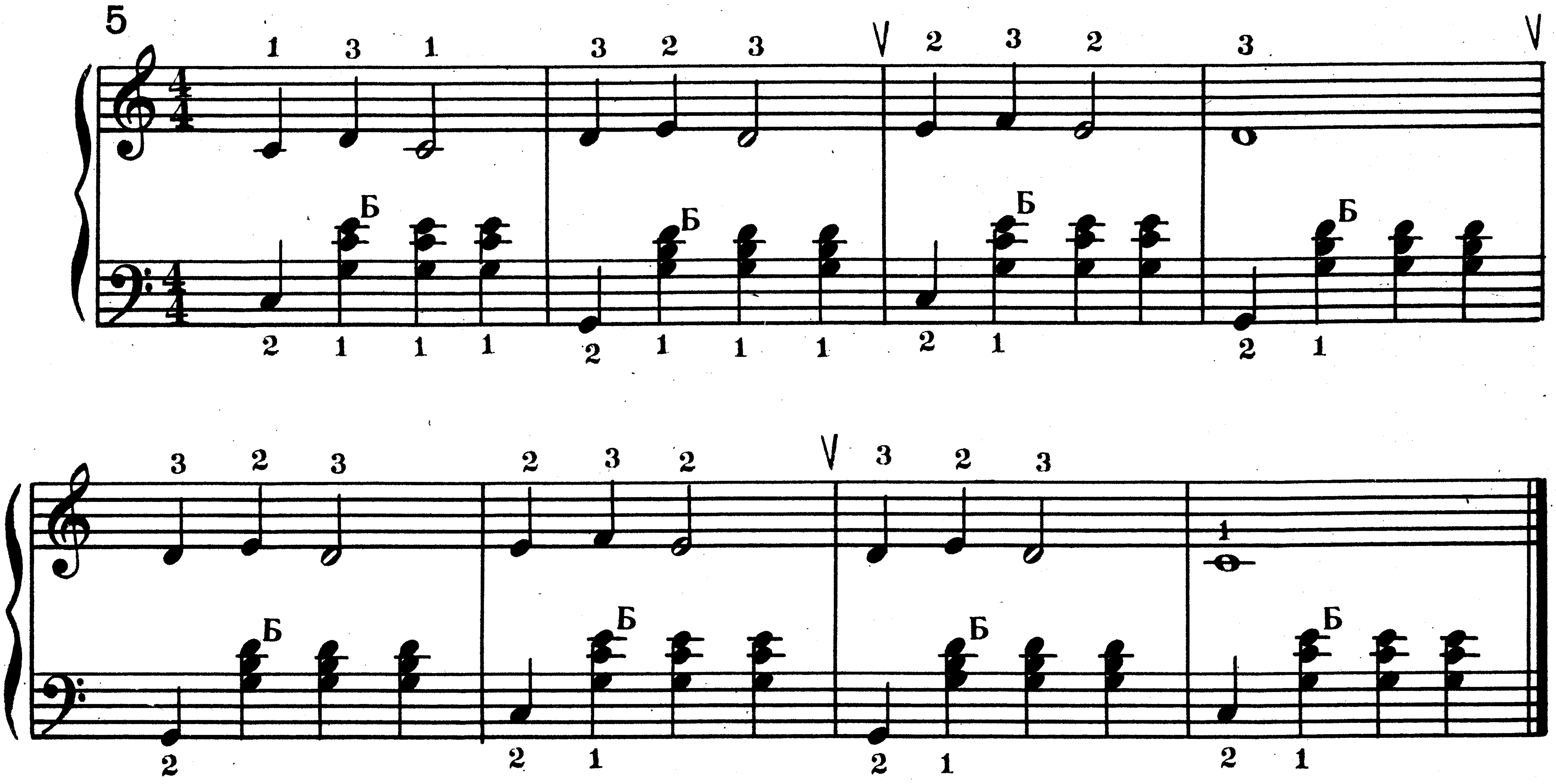


И. ШЕСТЕРИКОВ

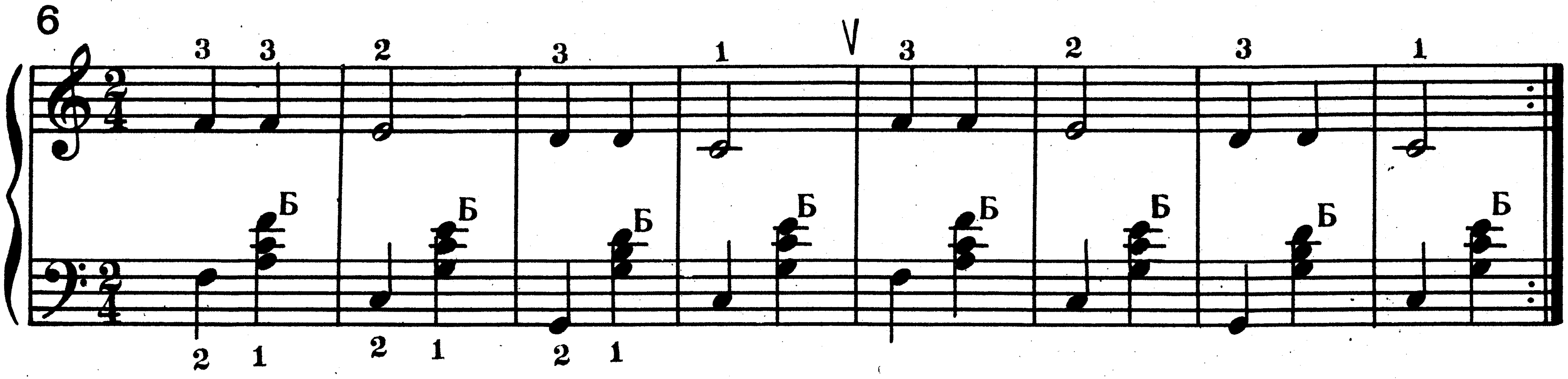
4



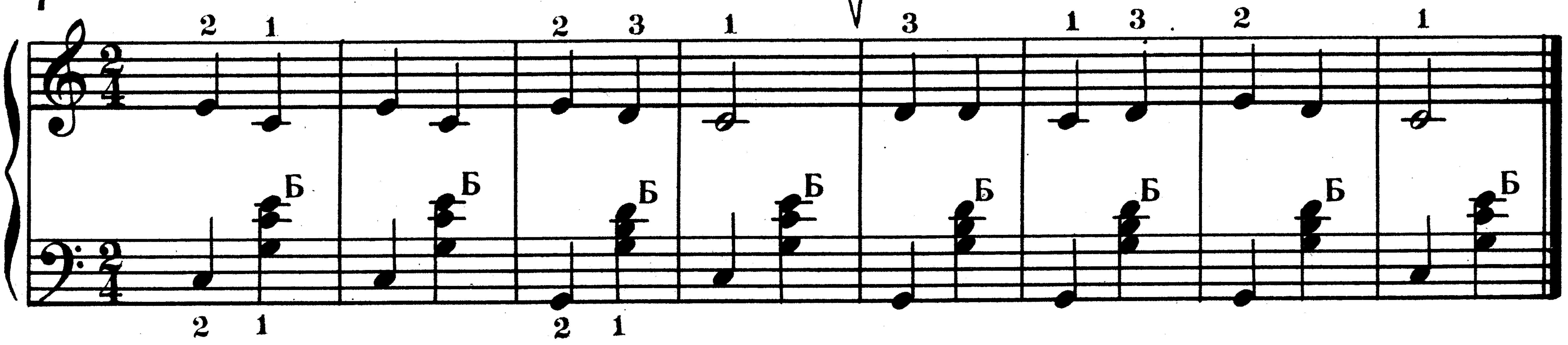
5



6

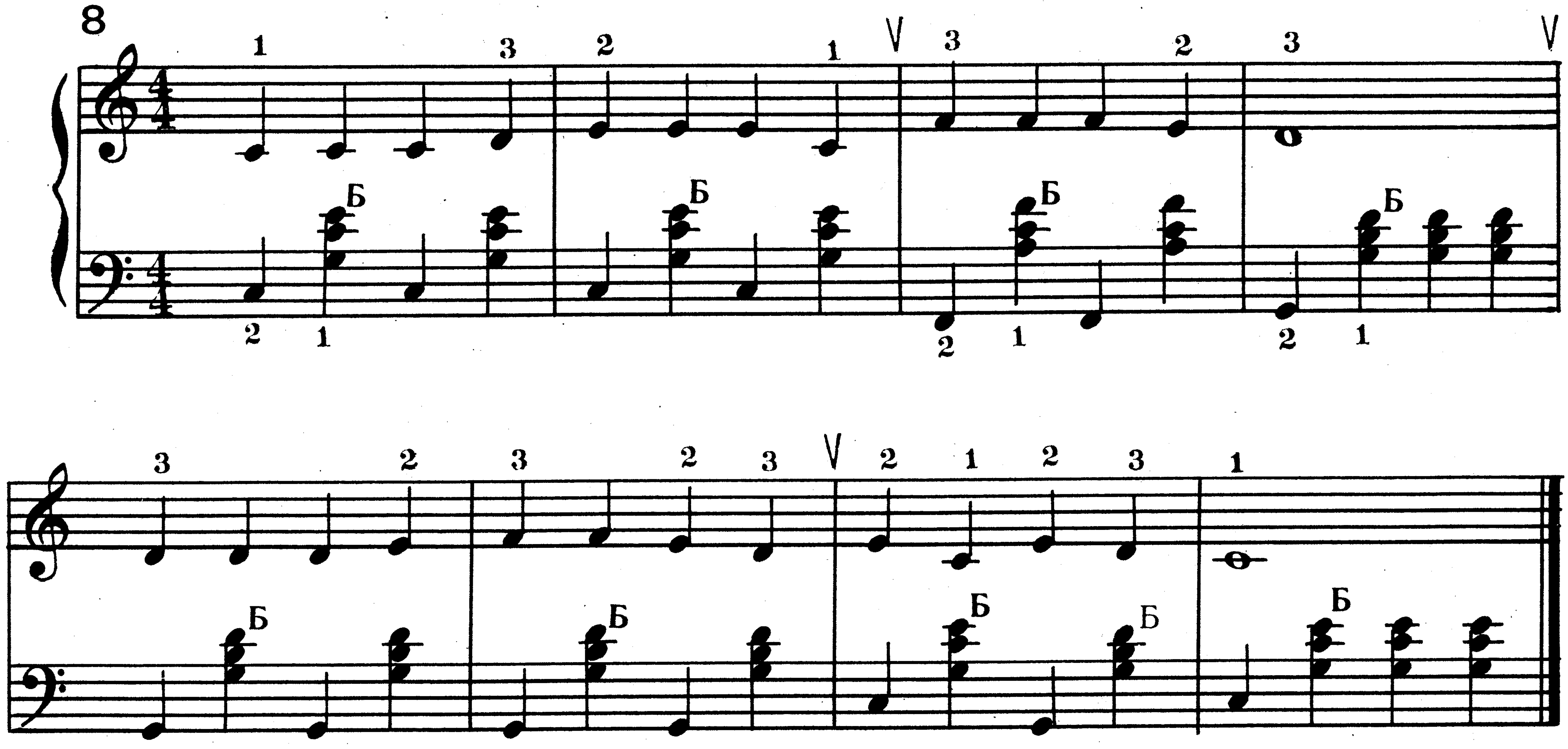


7

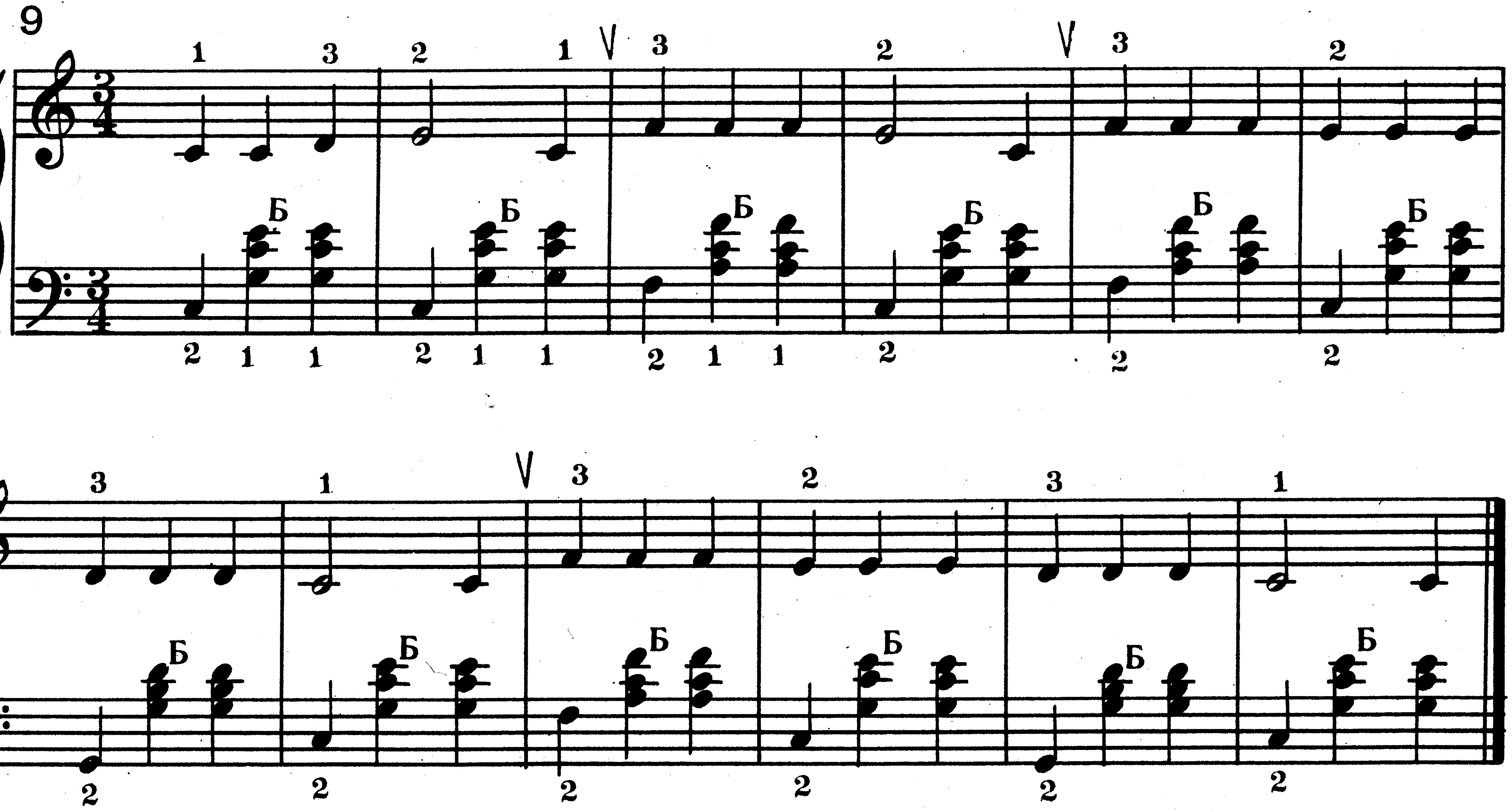


И. ШЕСТЕРИКОВ

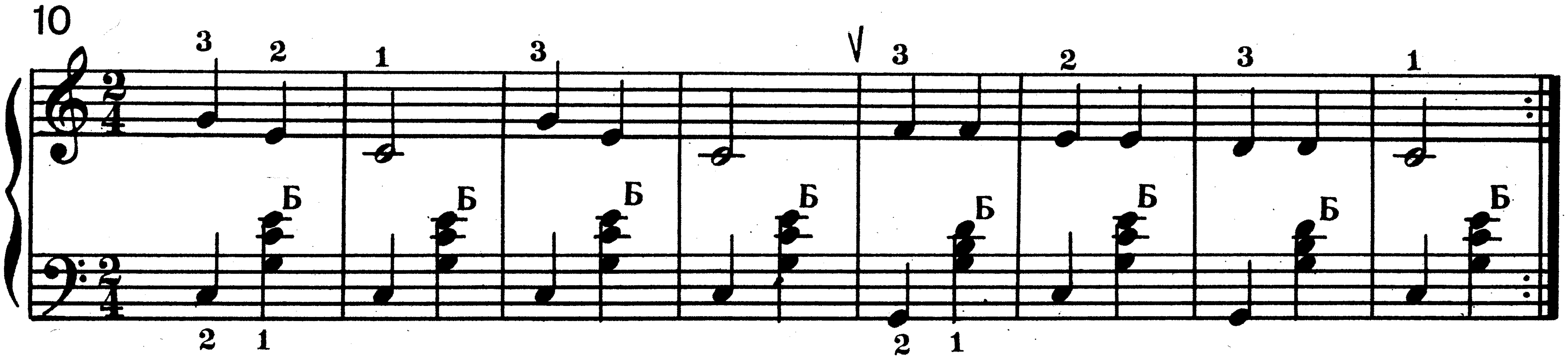
8



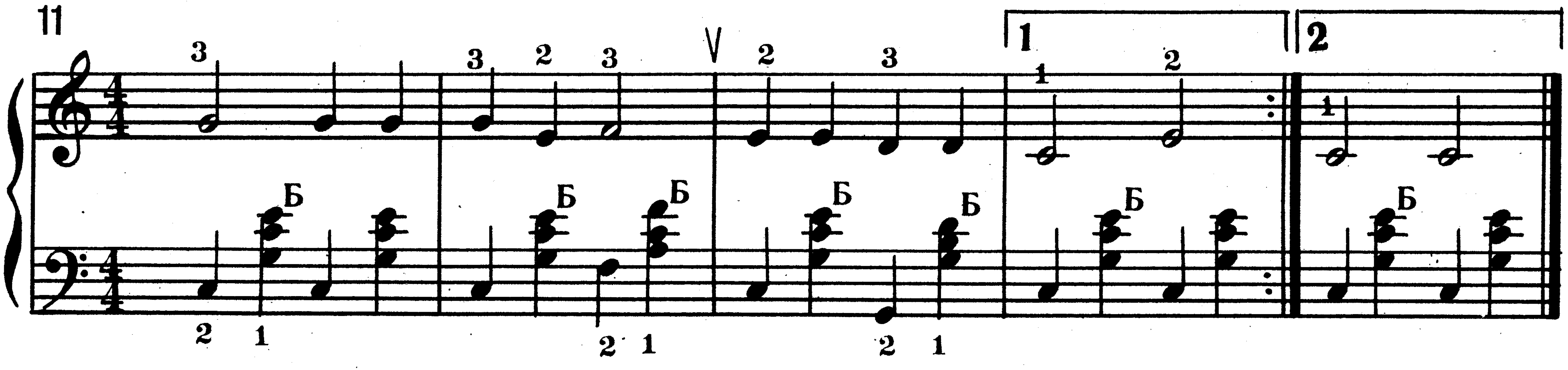
9



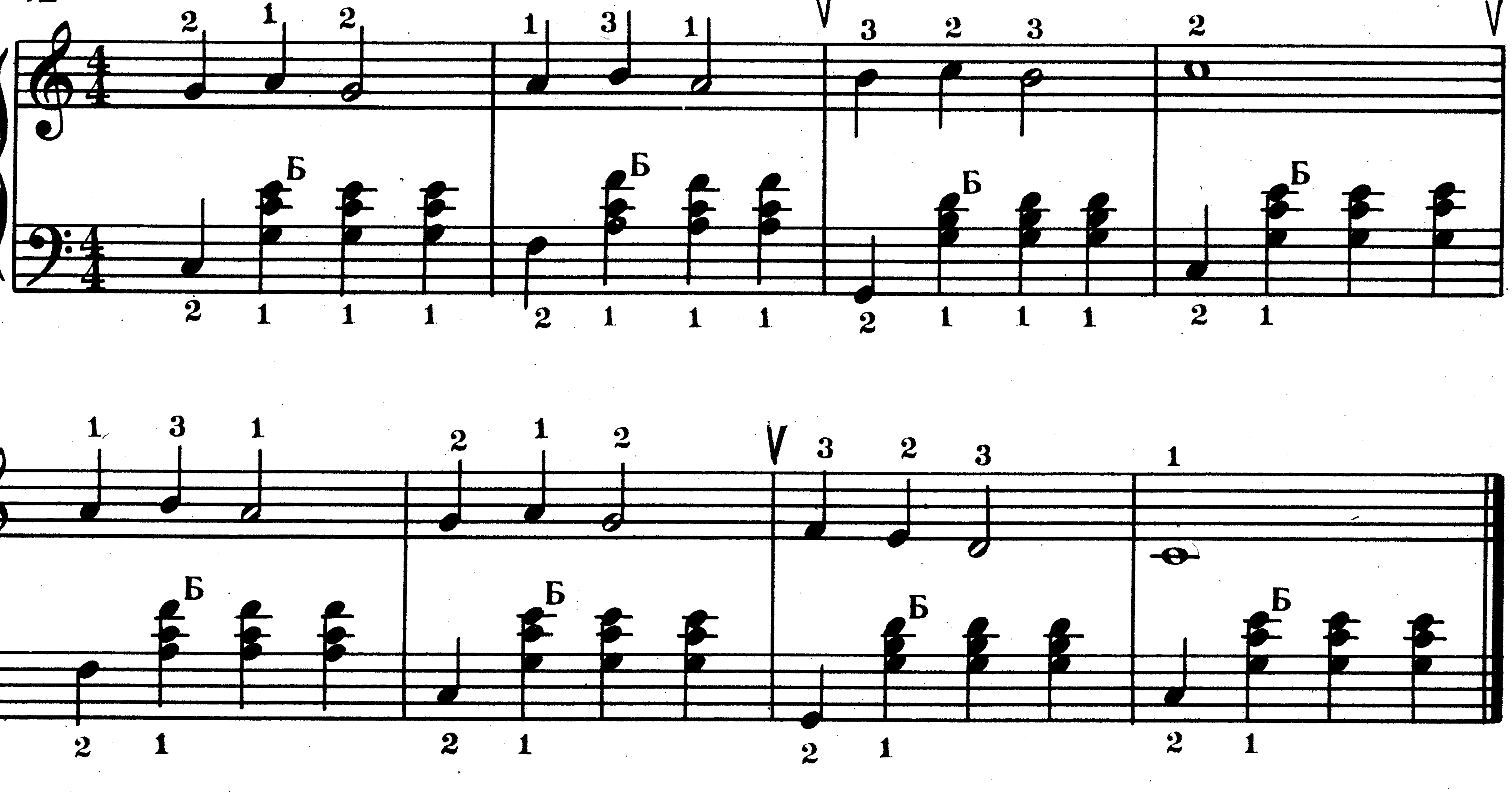
10



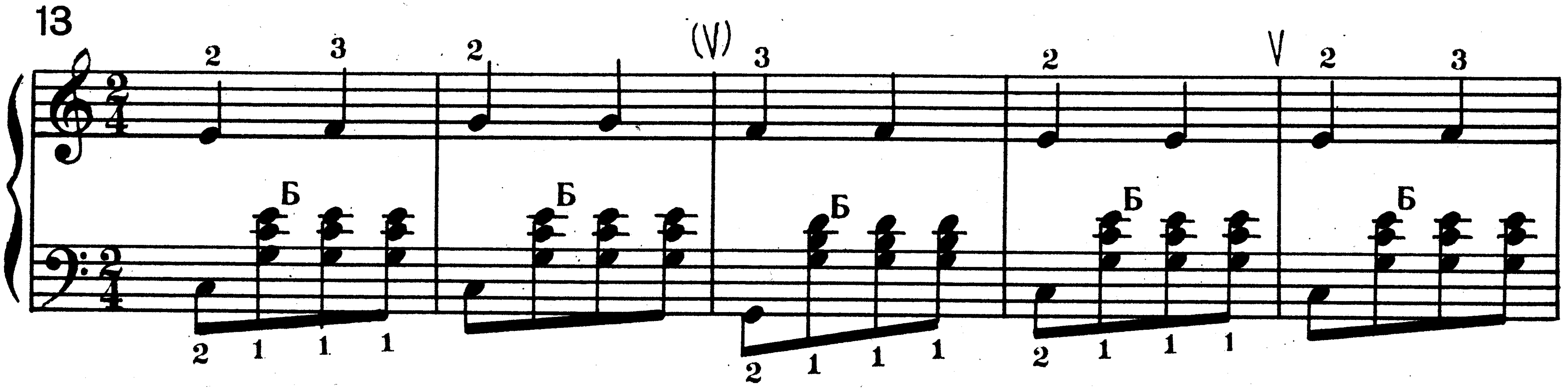
11

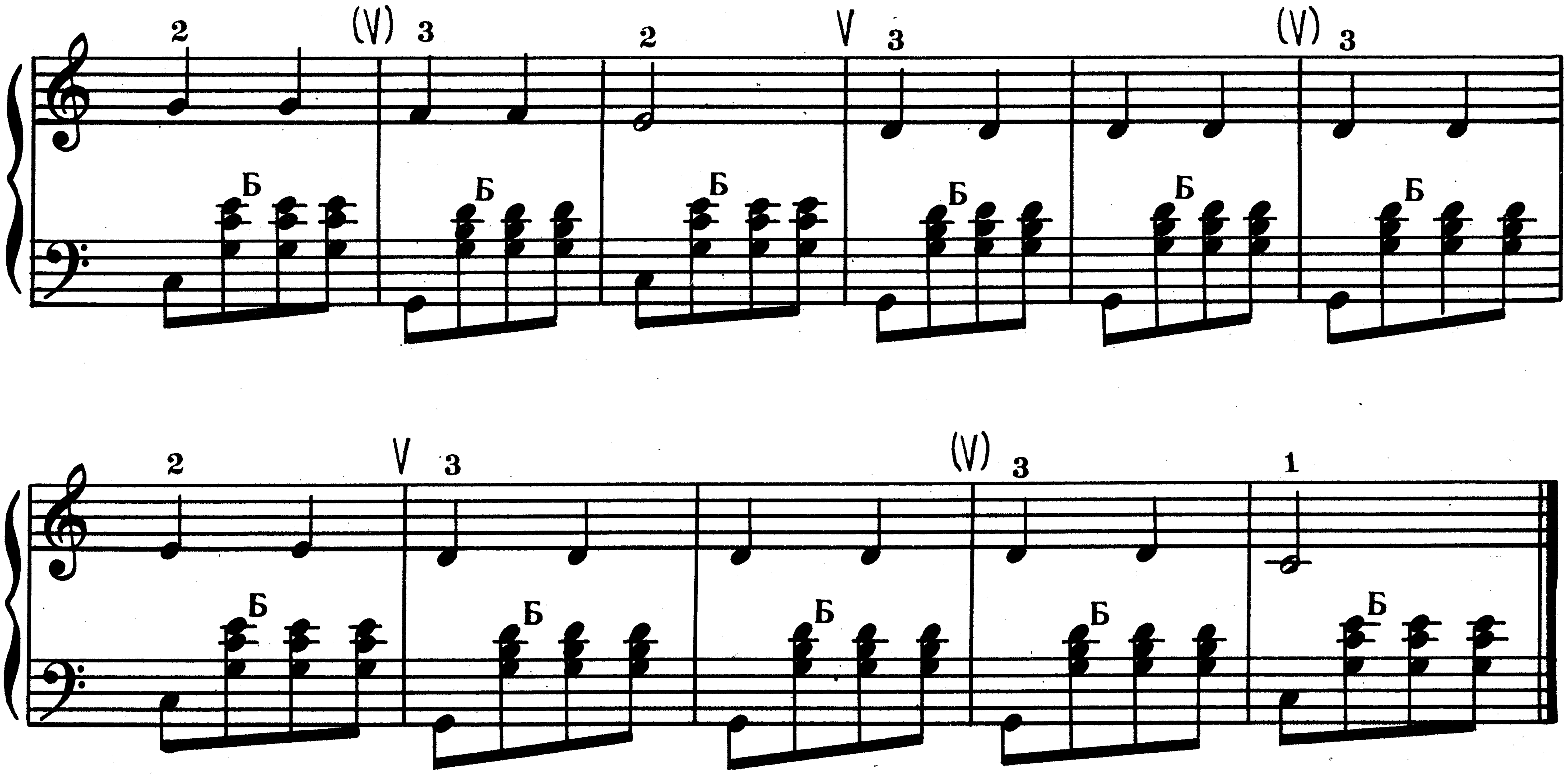


12

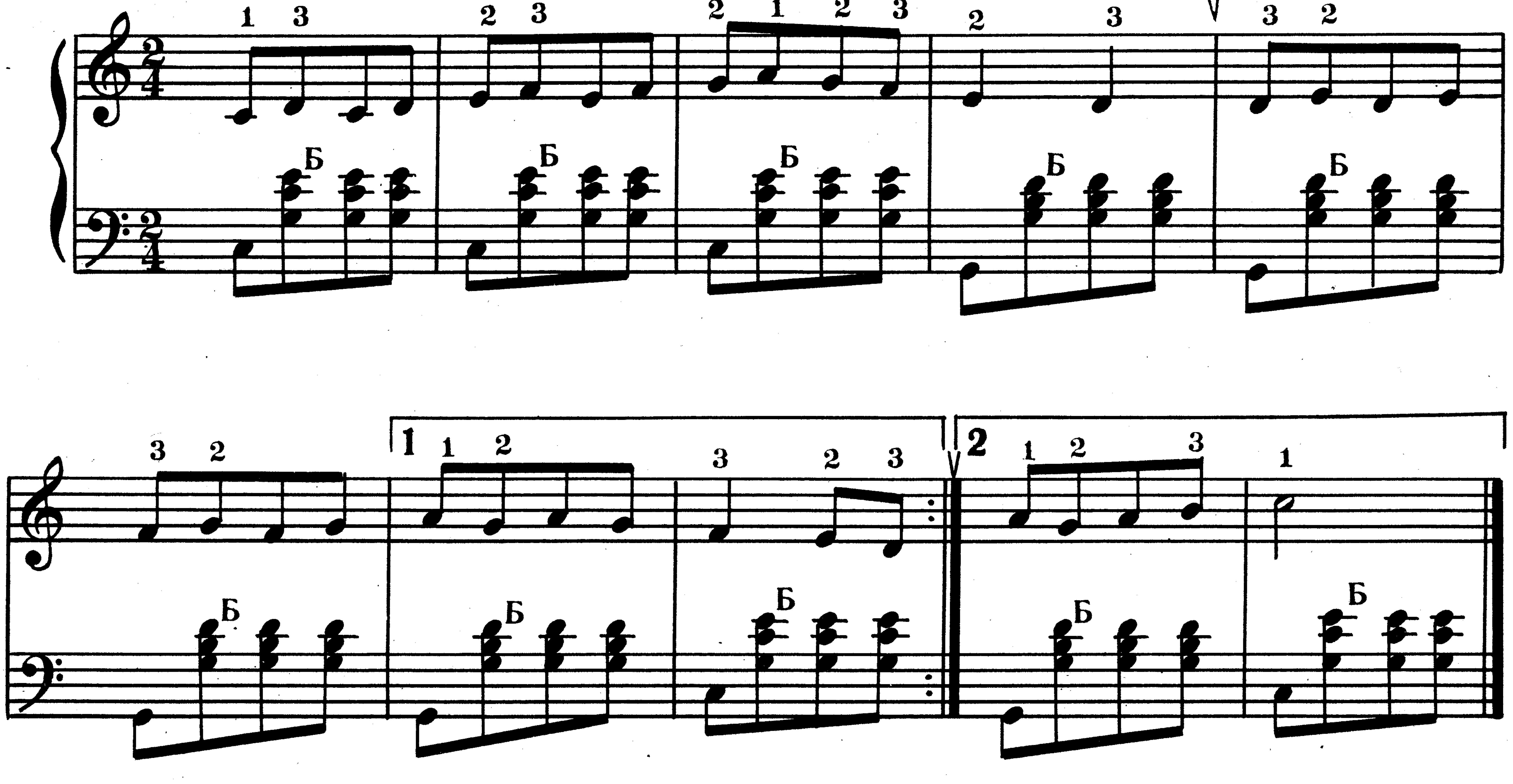


13

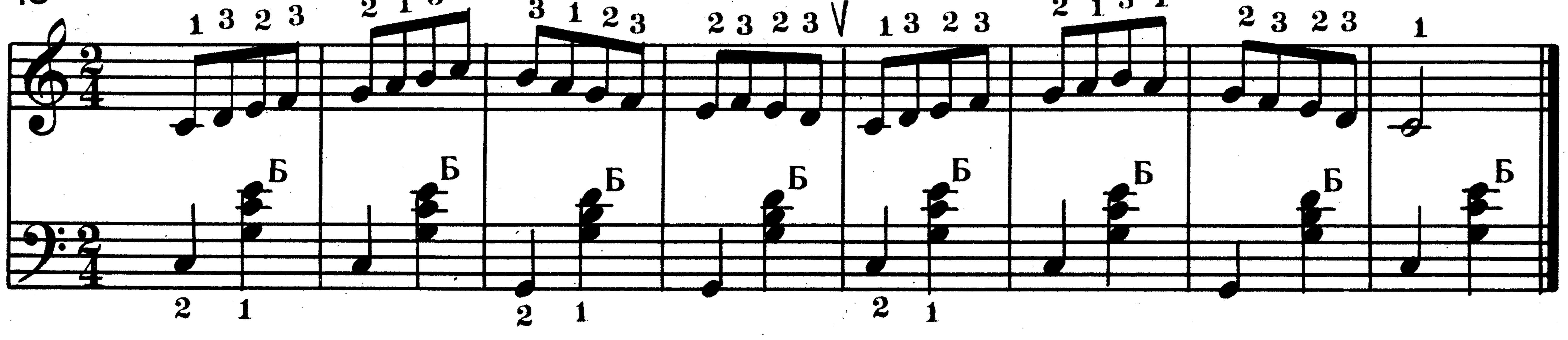




14



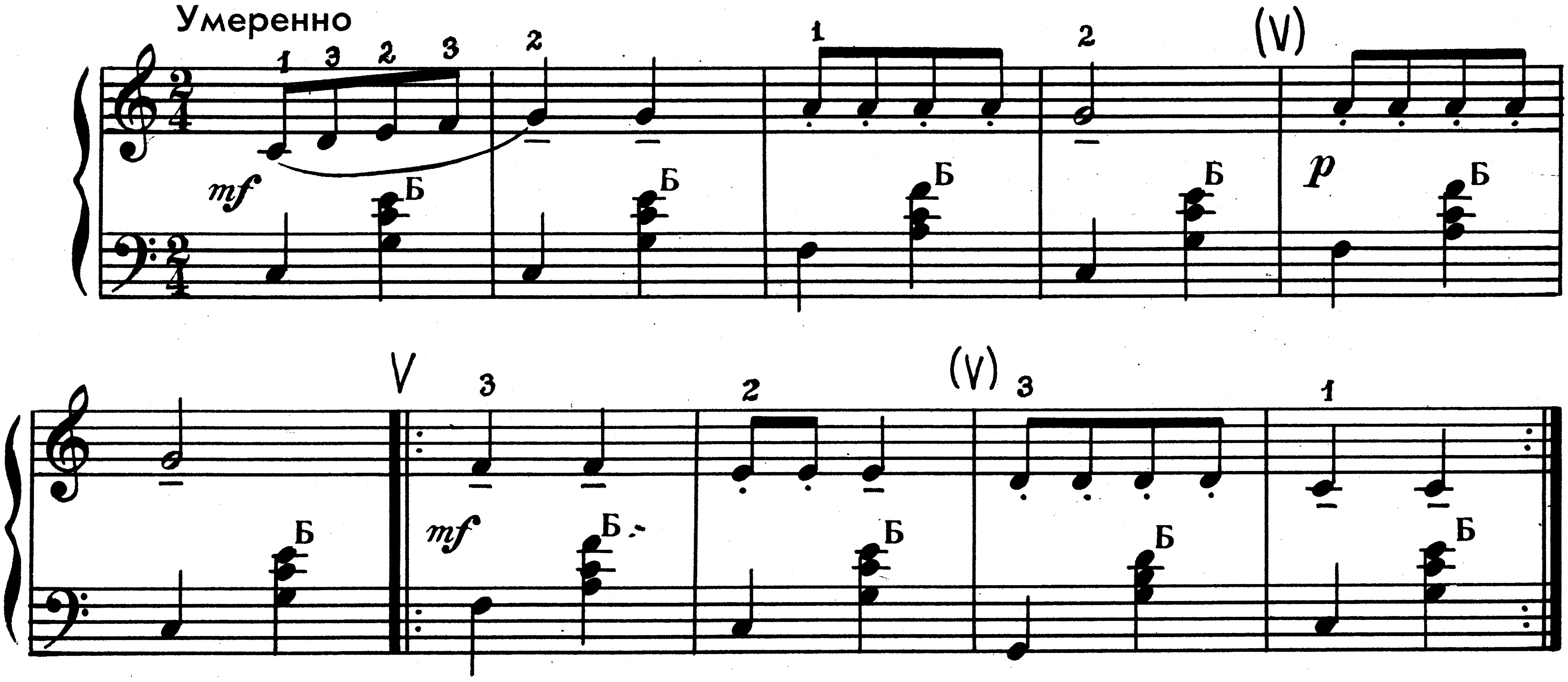
15



СЕЯЛ МУЖИК ПРОСО

Украинская народная песня

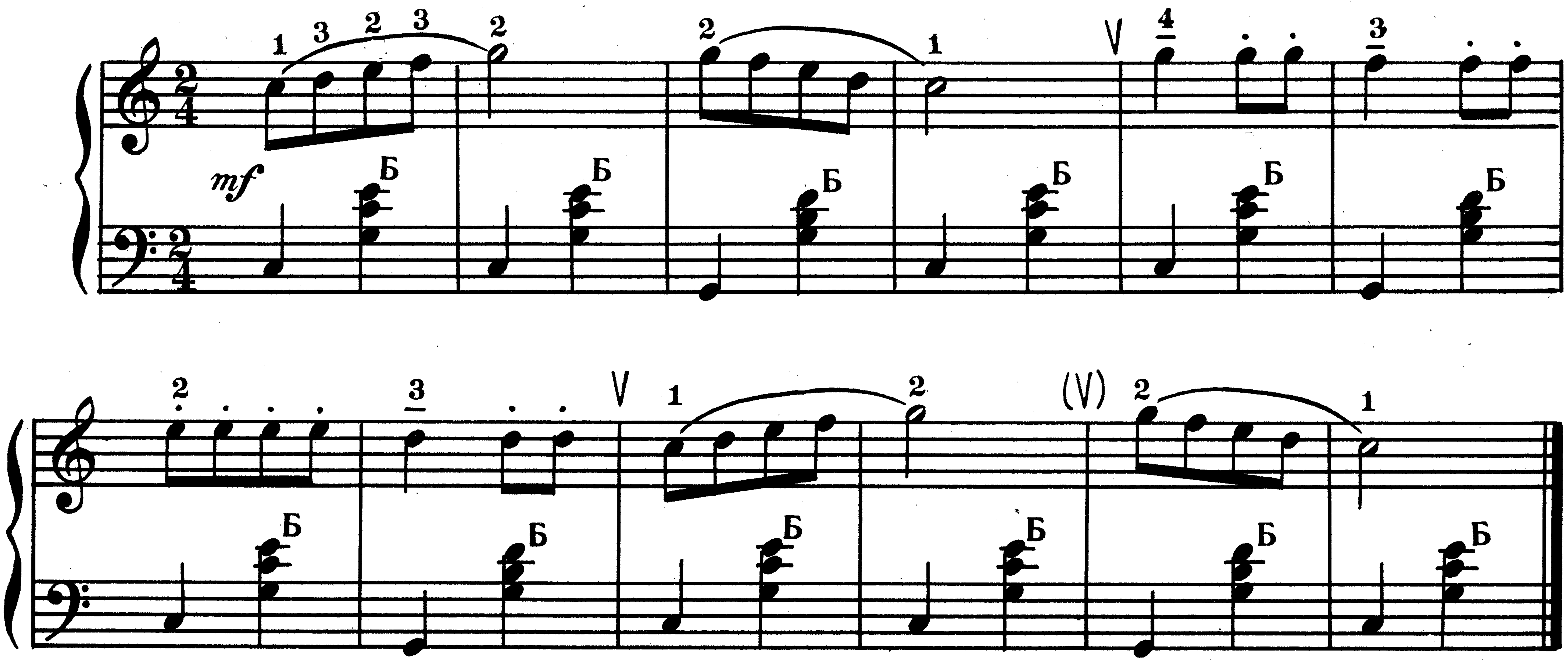
Умеренно



НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Оживленно

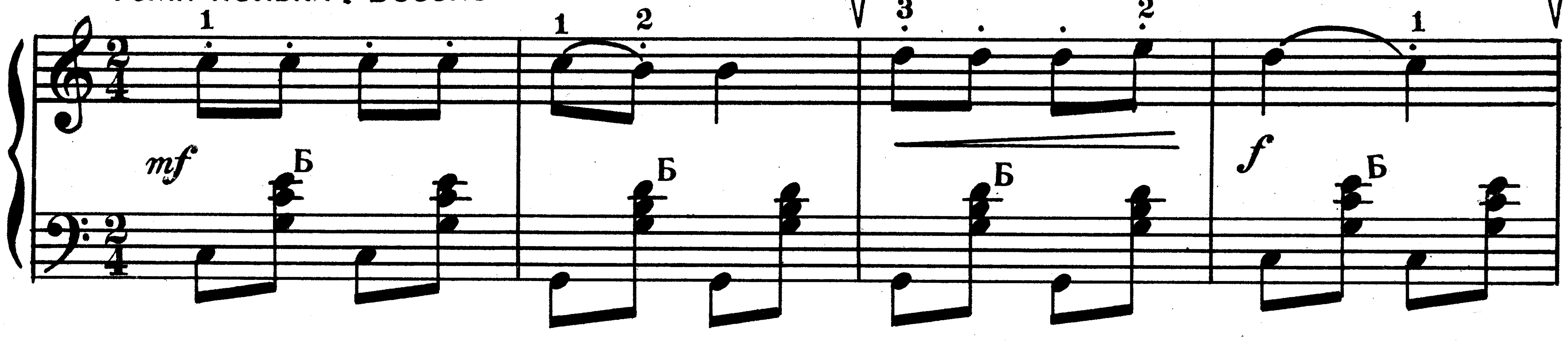
Я. ГЛУХАНЬ

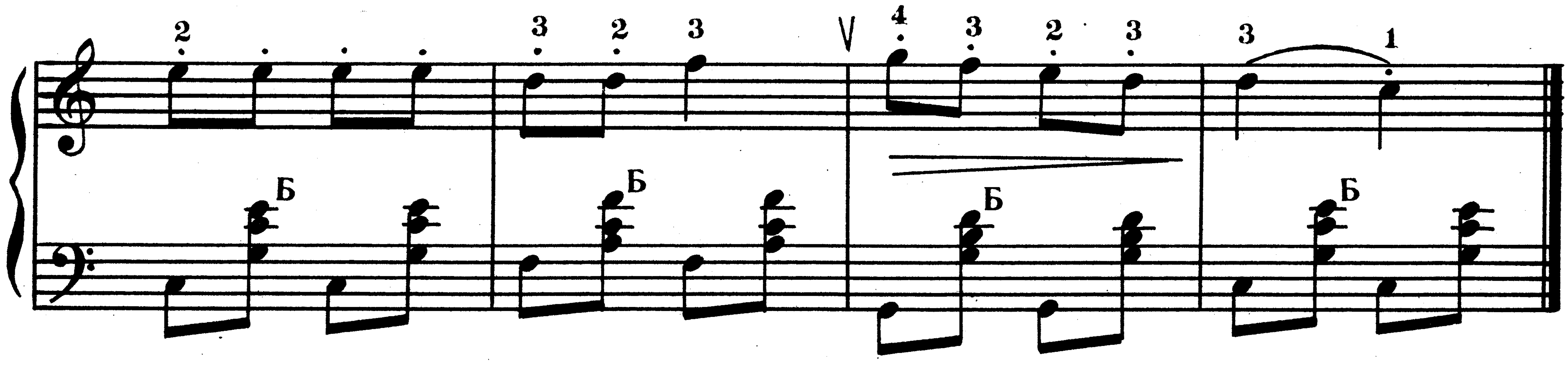


ТАНЕЦ

В. БЛАГА

Темп польки. Весело

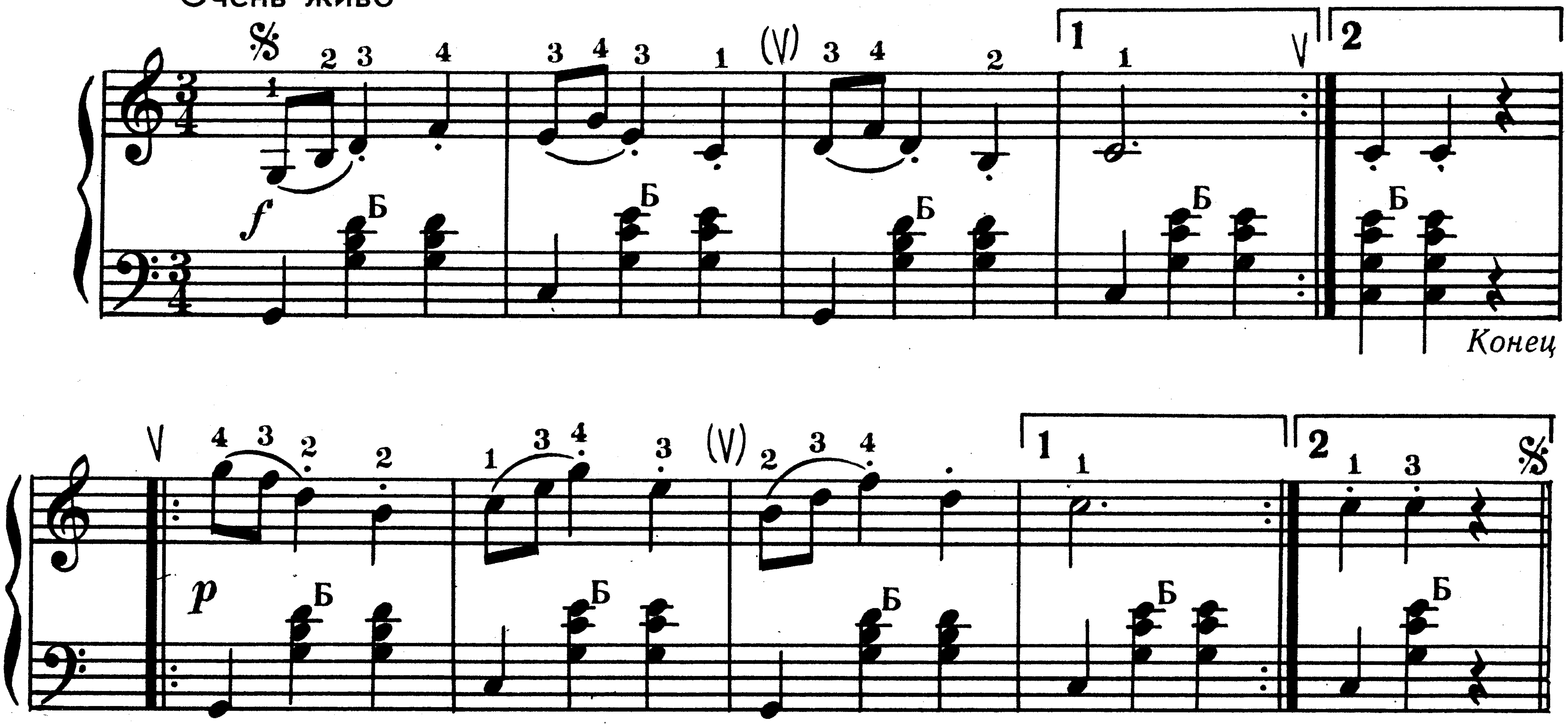




ОБЕРЕК

Польский народный танец

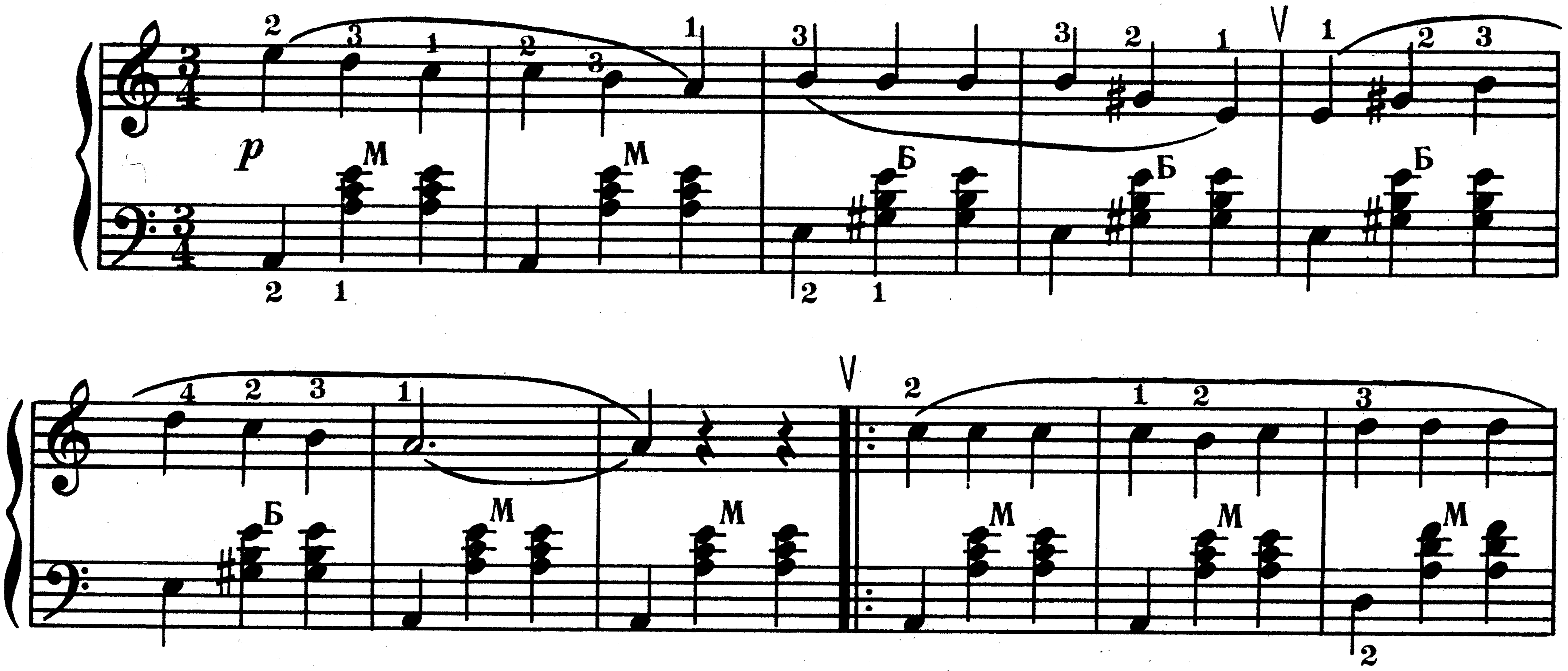
Очень живо

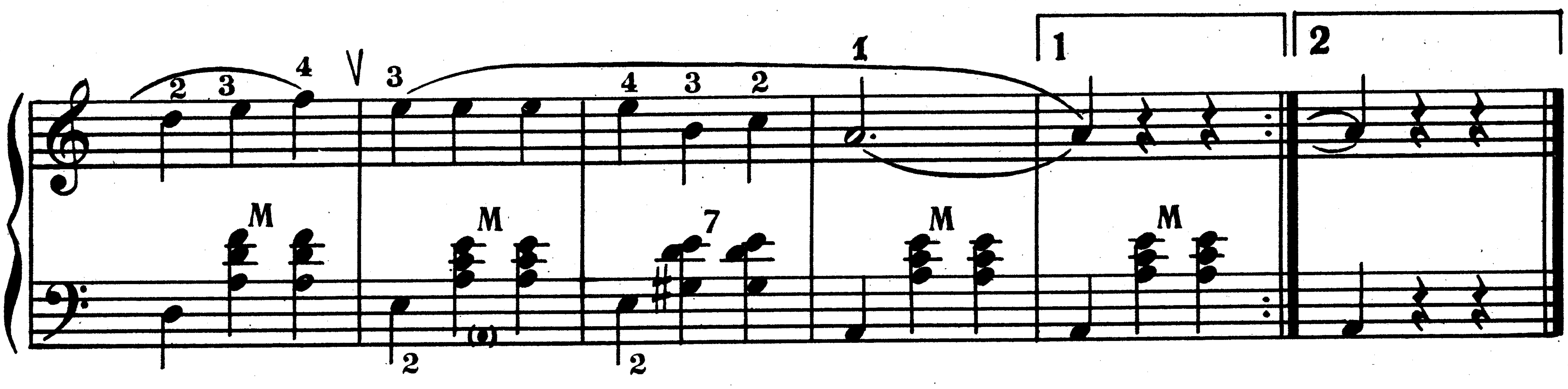


НОЧЕНЬКА ЛУННАЯ

Украинская народная песня

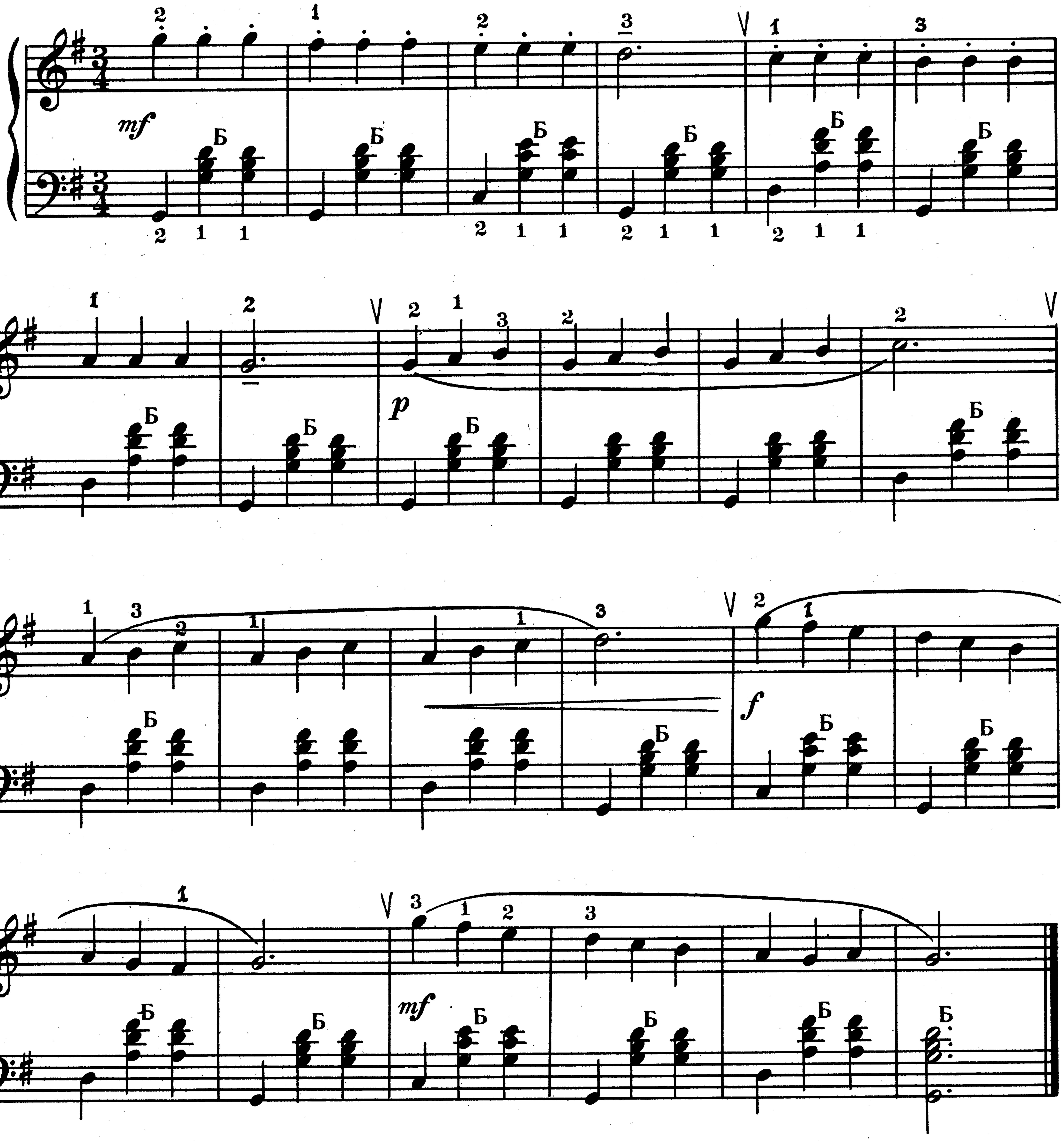
Не спеша, напевно





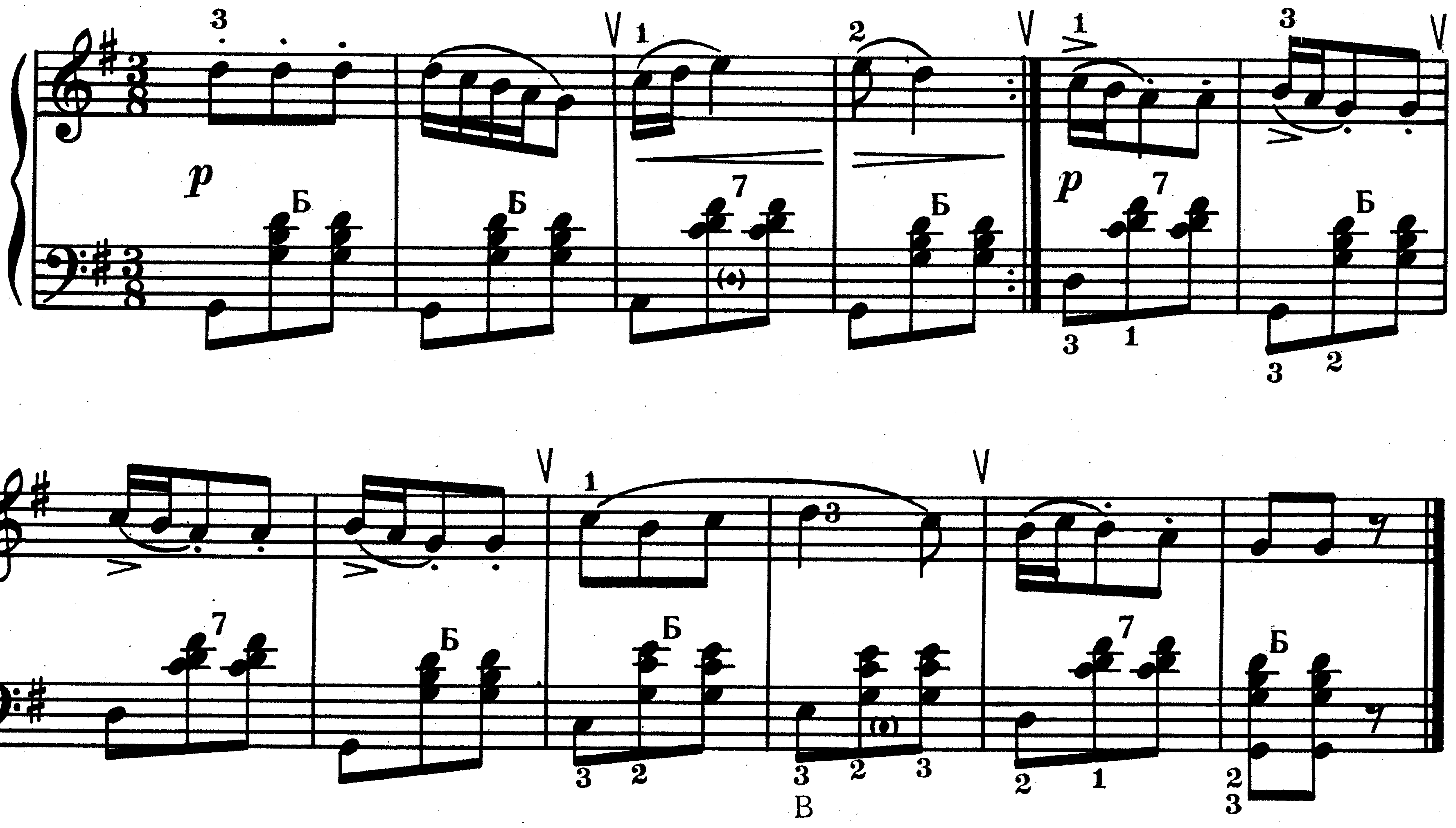
ФРАНЦУЗСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Подвижно



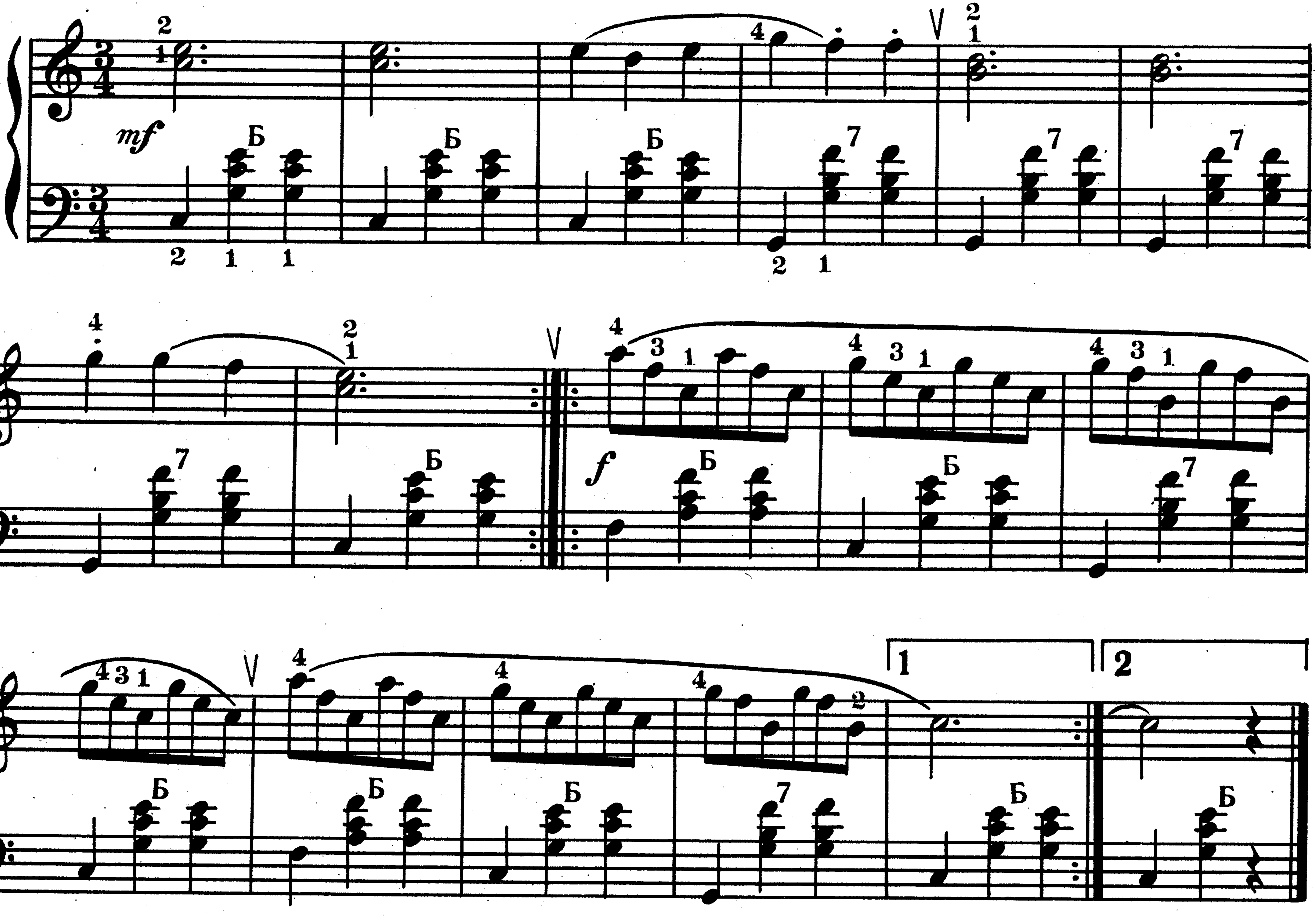
УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Оживленно



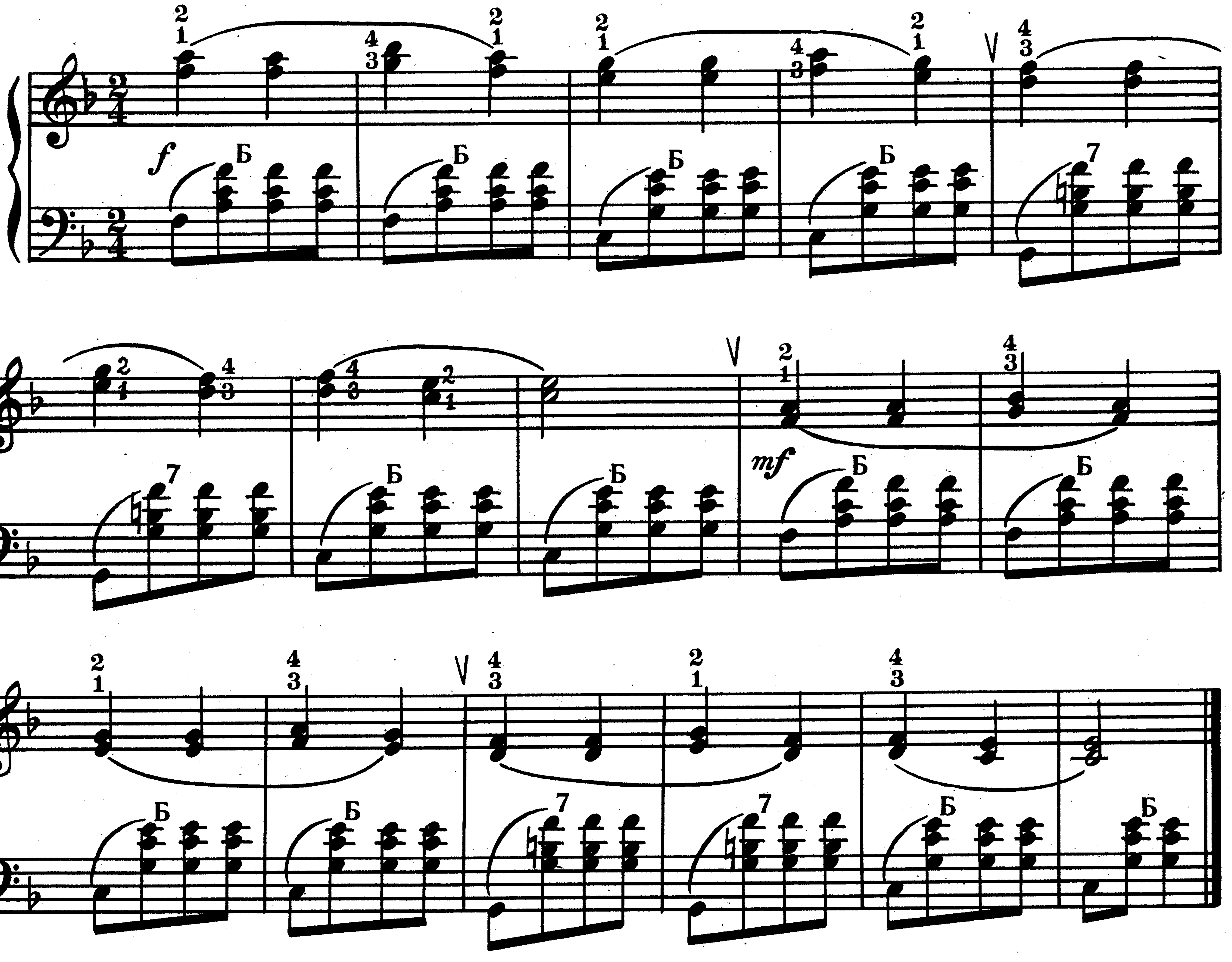
ТИРОЛЬСКИЙ ВАЛЬС

Оживленно



ПРИПЕВКИ

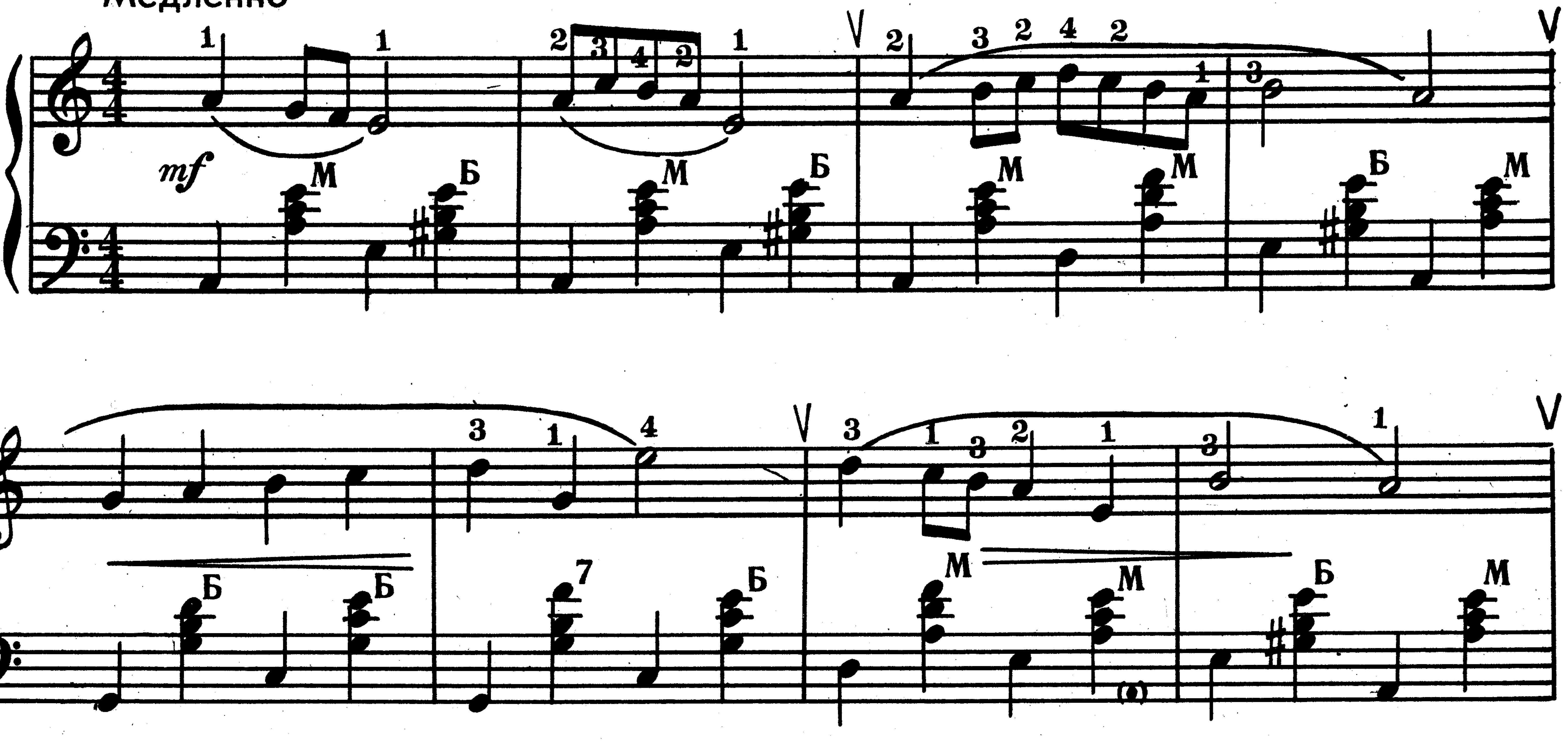
Не спеша

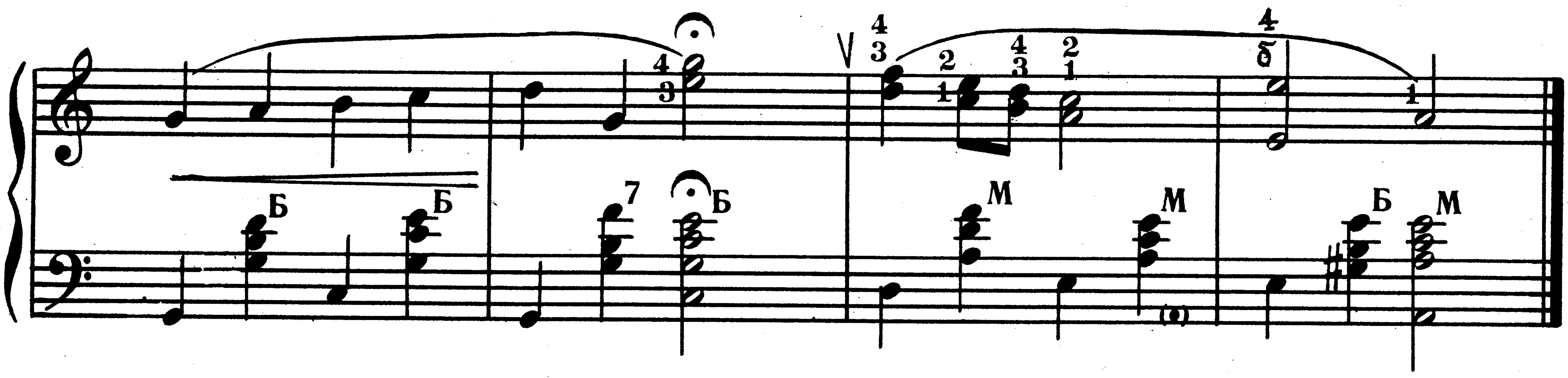


ПЕСНЯ

Г. ШЕНДЕРЕВ

Медленно

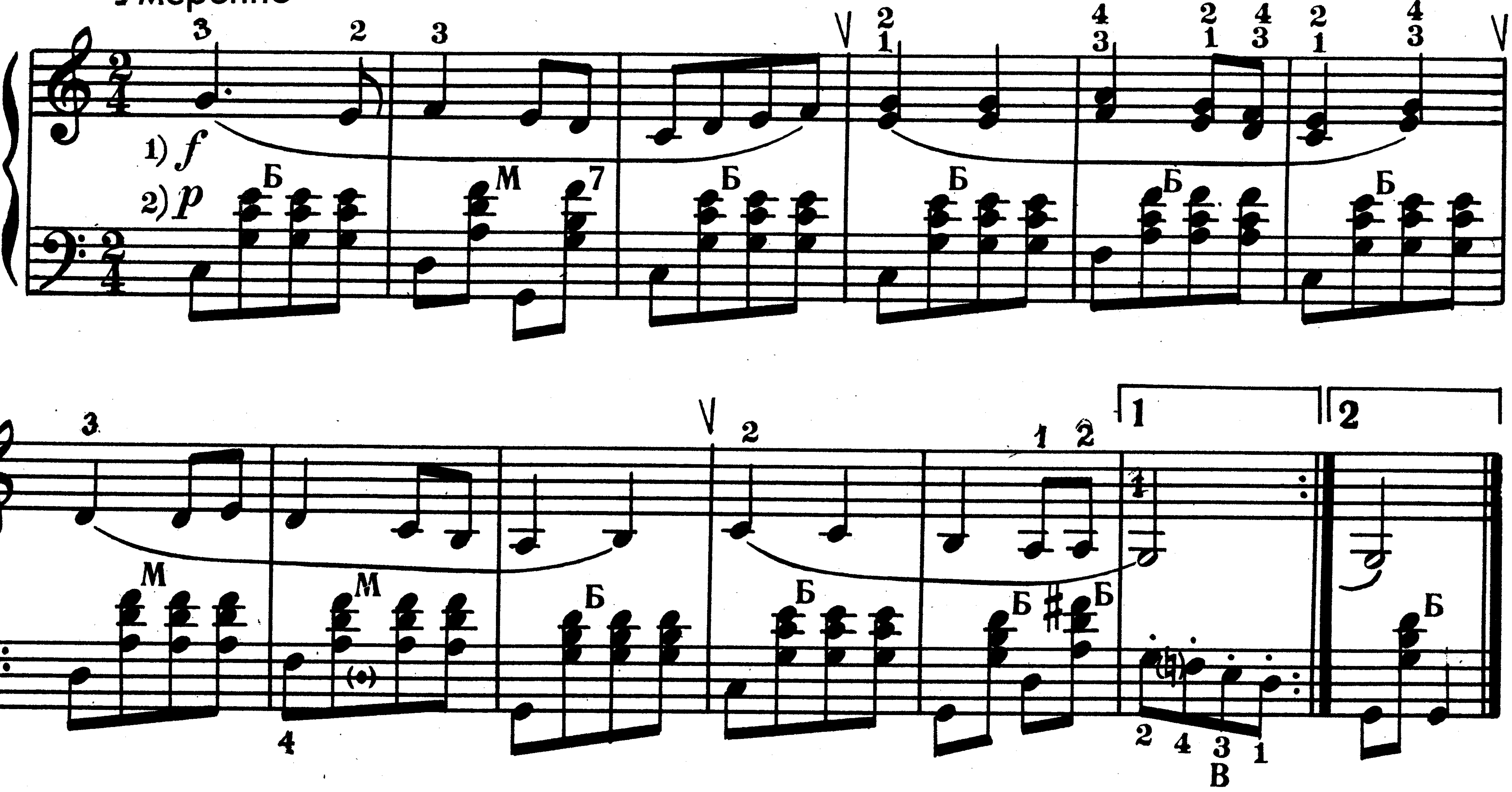




ЗДРАВСТВУЙ, ГОСТЬЯ-ЗИМА!

Русская народная песня

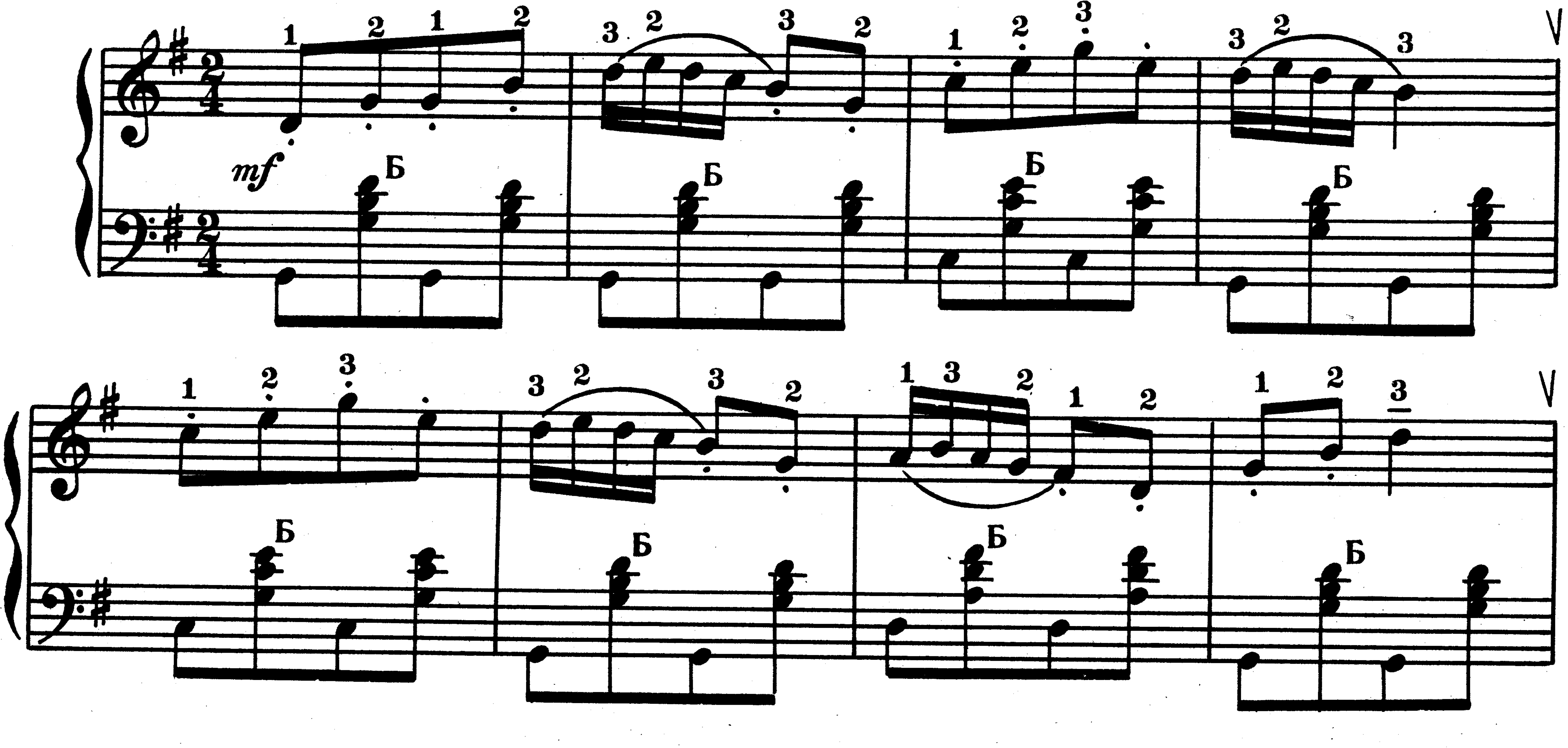
Умеренно

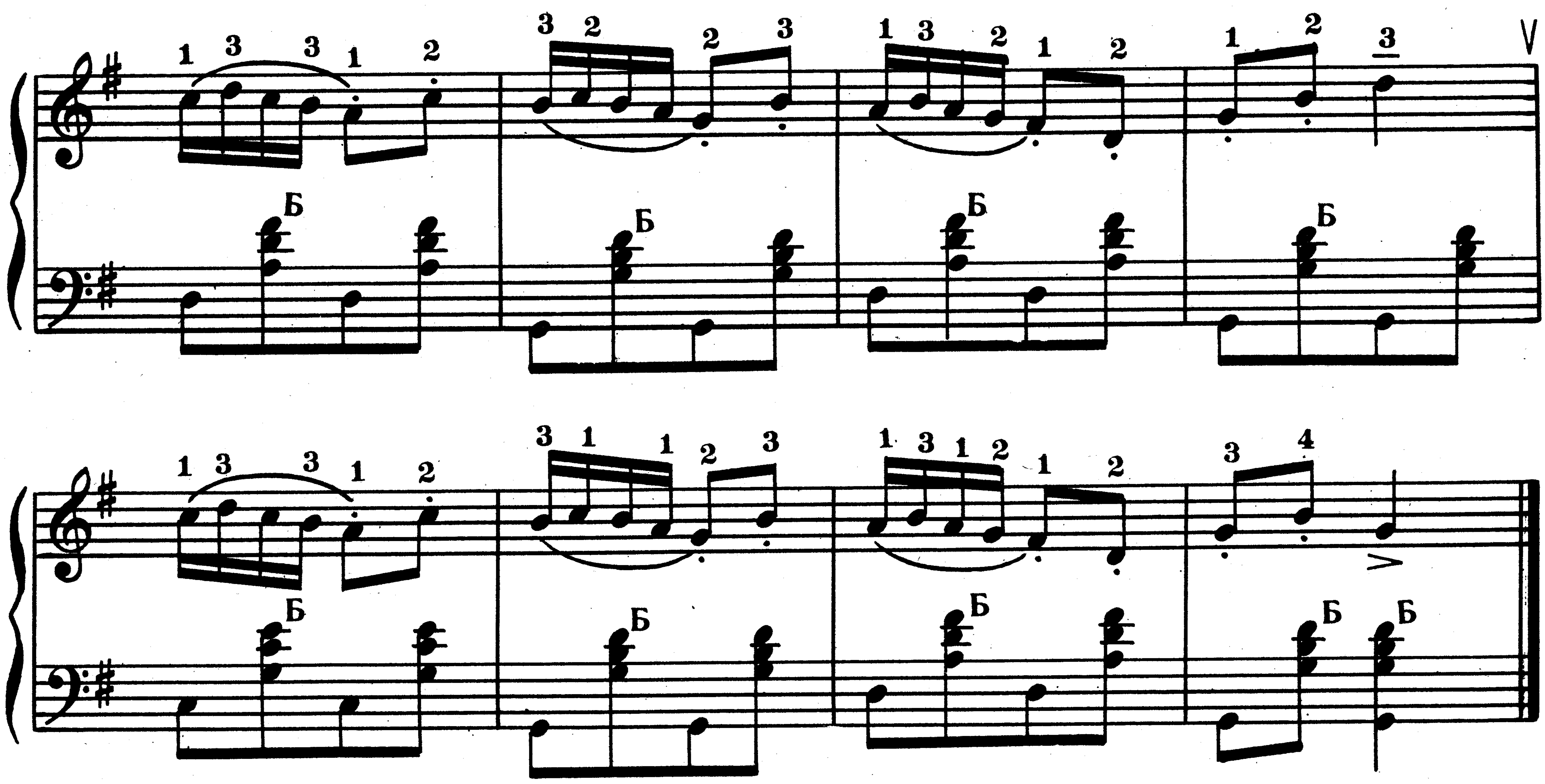


КРЫЖАЧОК

Белорусский народный танец

Подвижно

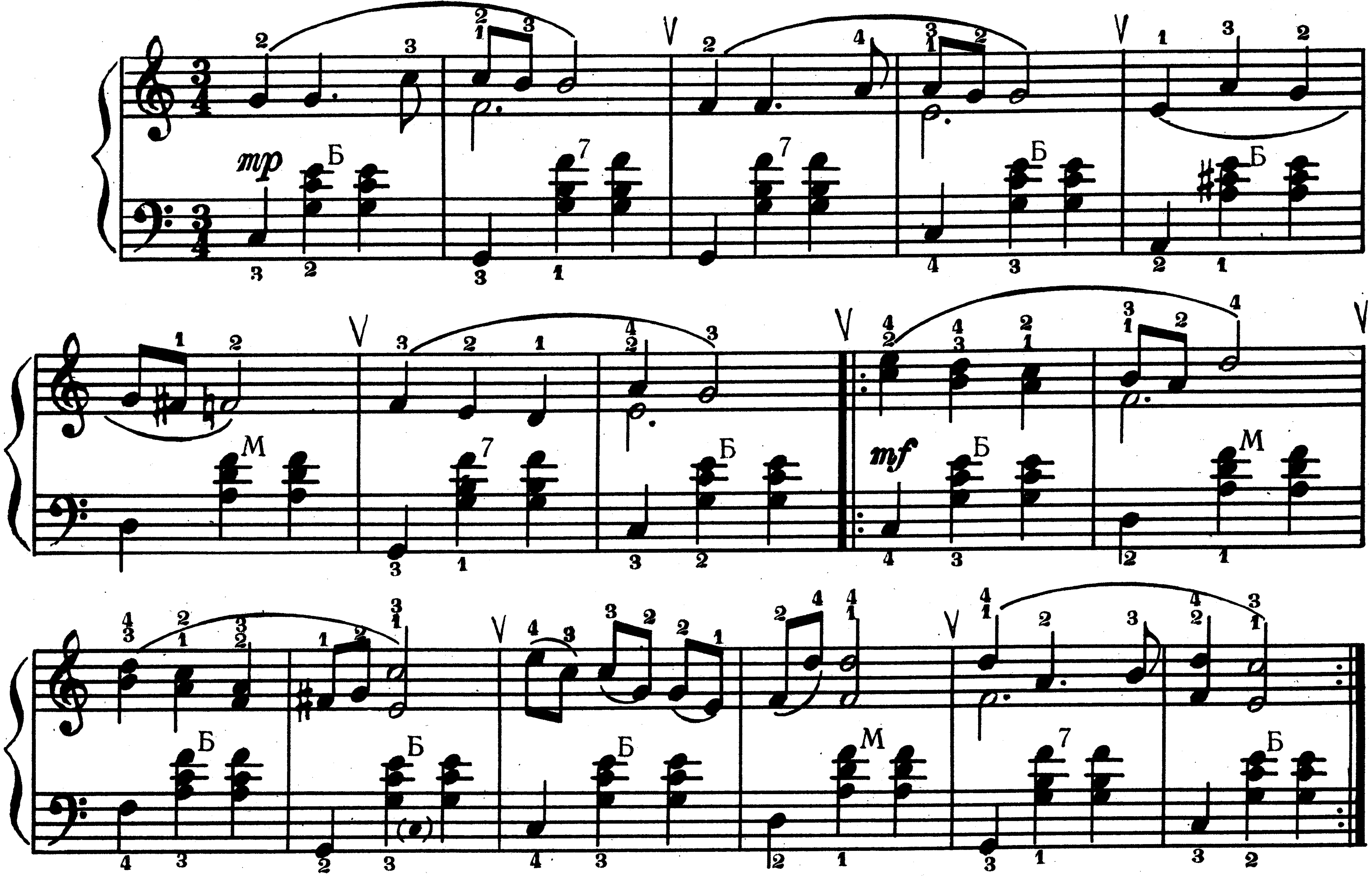




САНТА ЛЮЧИЯ

Итальянская народная песня

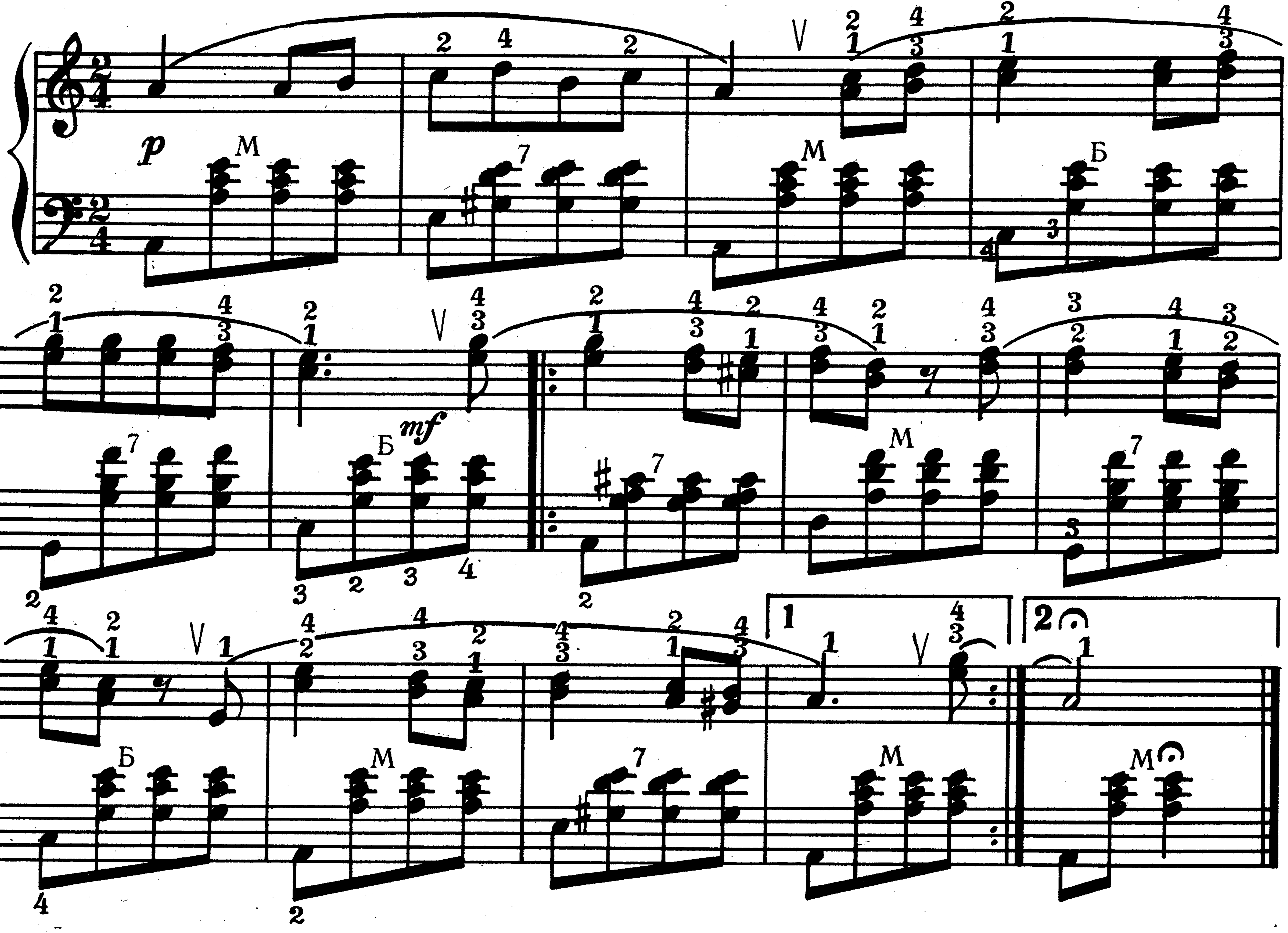
Не спеша



ШЕЛ ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПАРЕНЁК

Современная народная песня

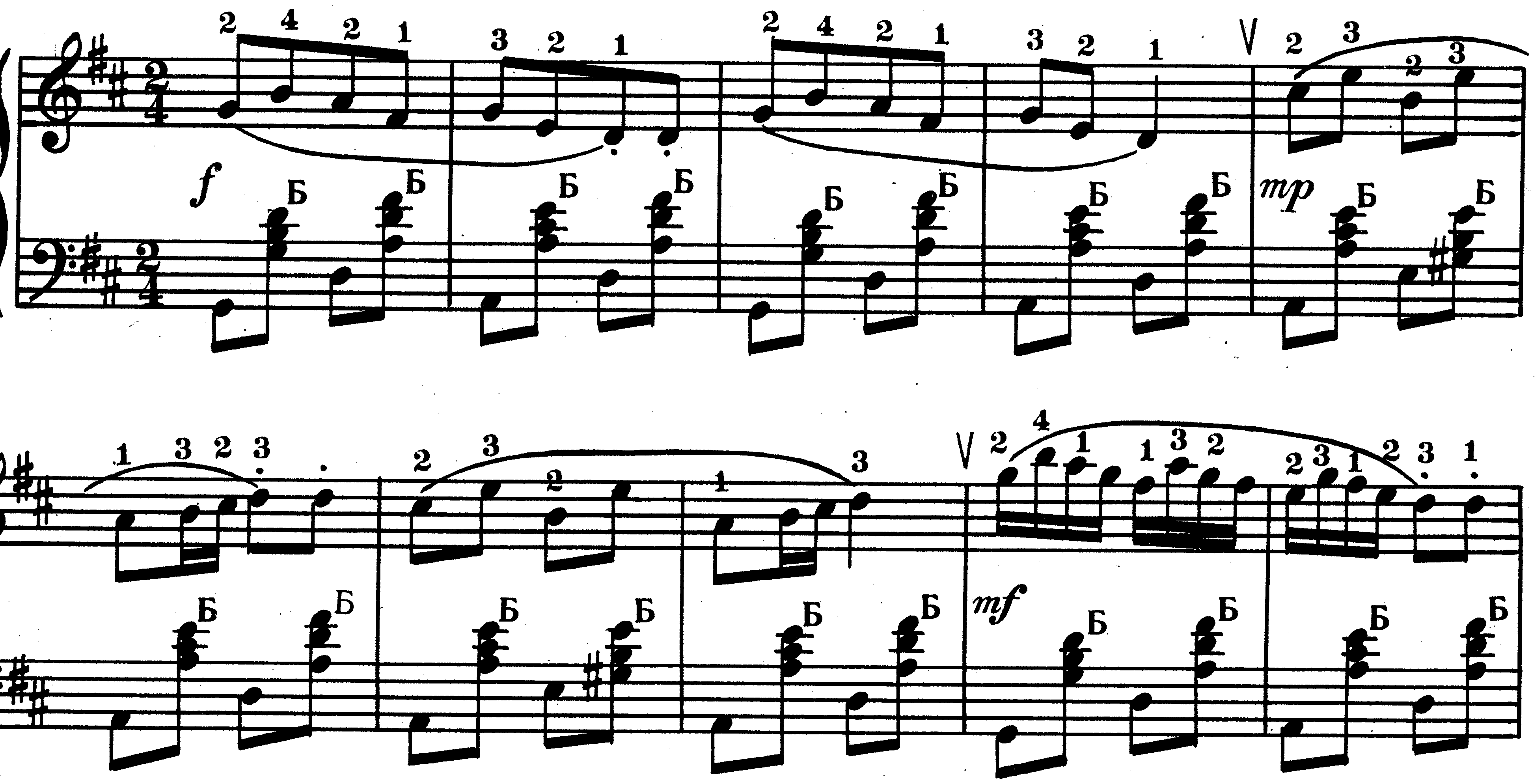
Спокойно, задумчиво

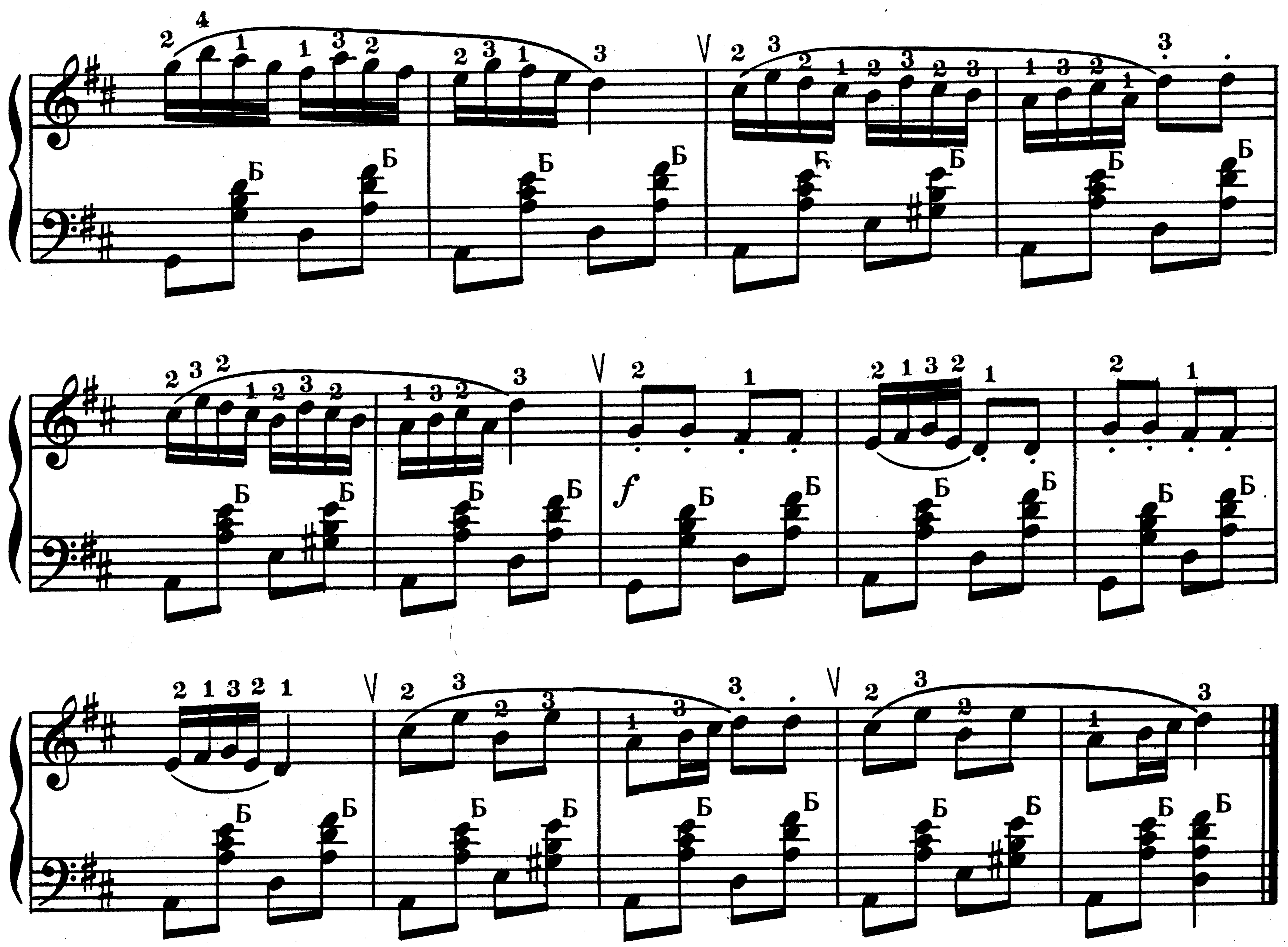


КАК ПОД ЯБЛОНЬКОЙ

Русская народная песня

Оживленно

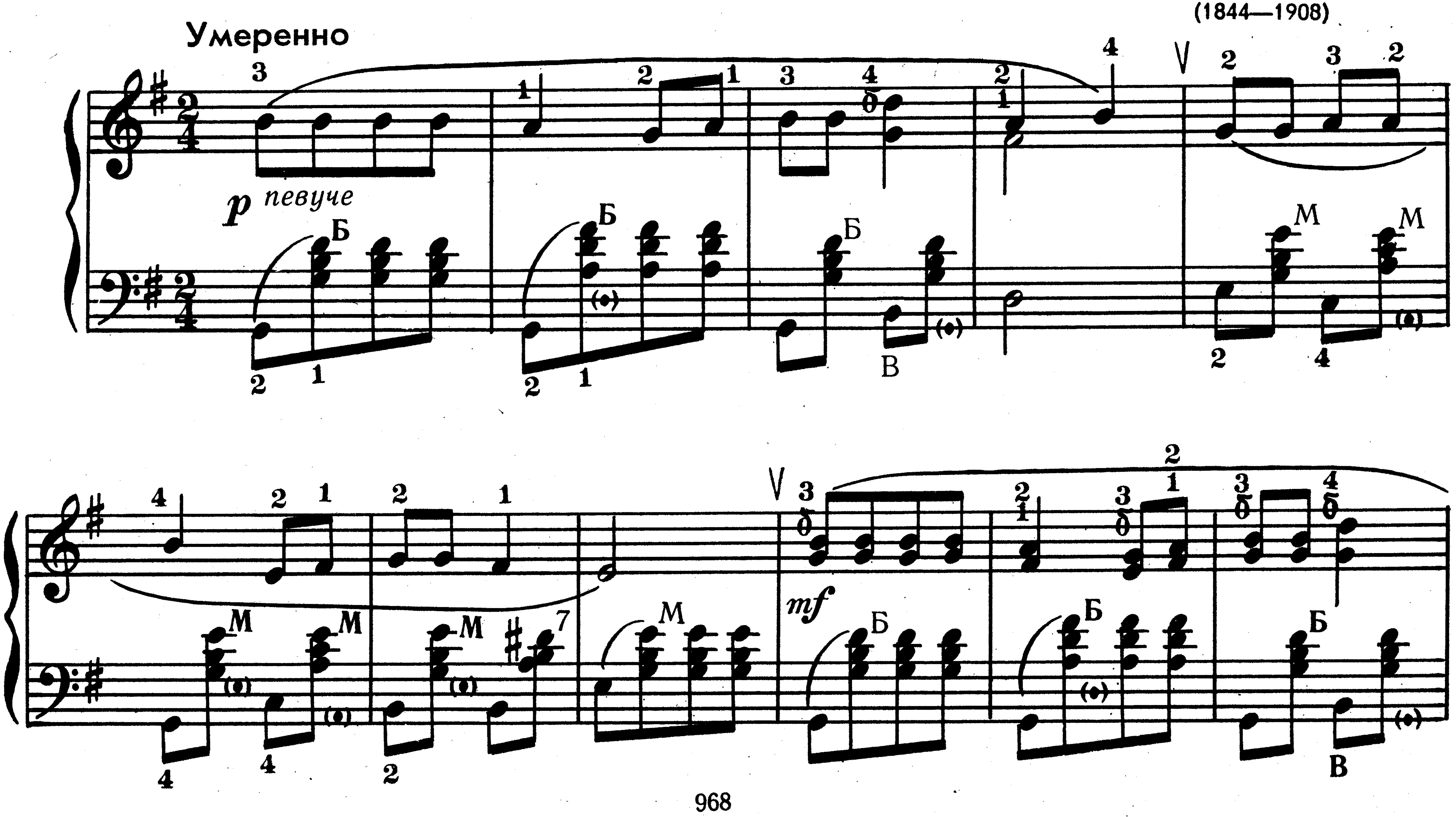


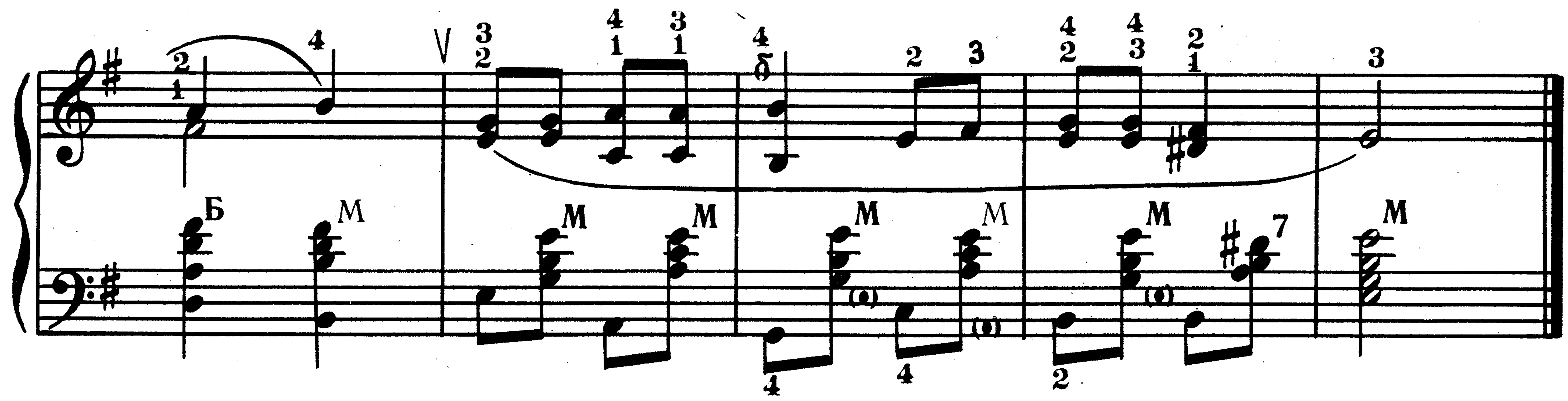


ХОДИЛА МЛАДЕШЕНЬКА

Русская народная песня

По обработке Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
(1844—1908)

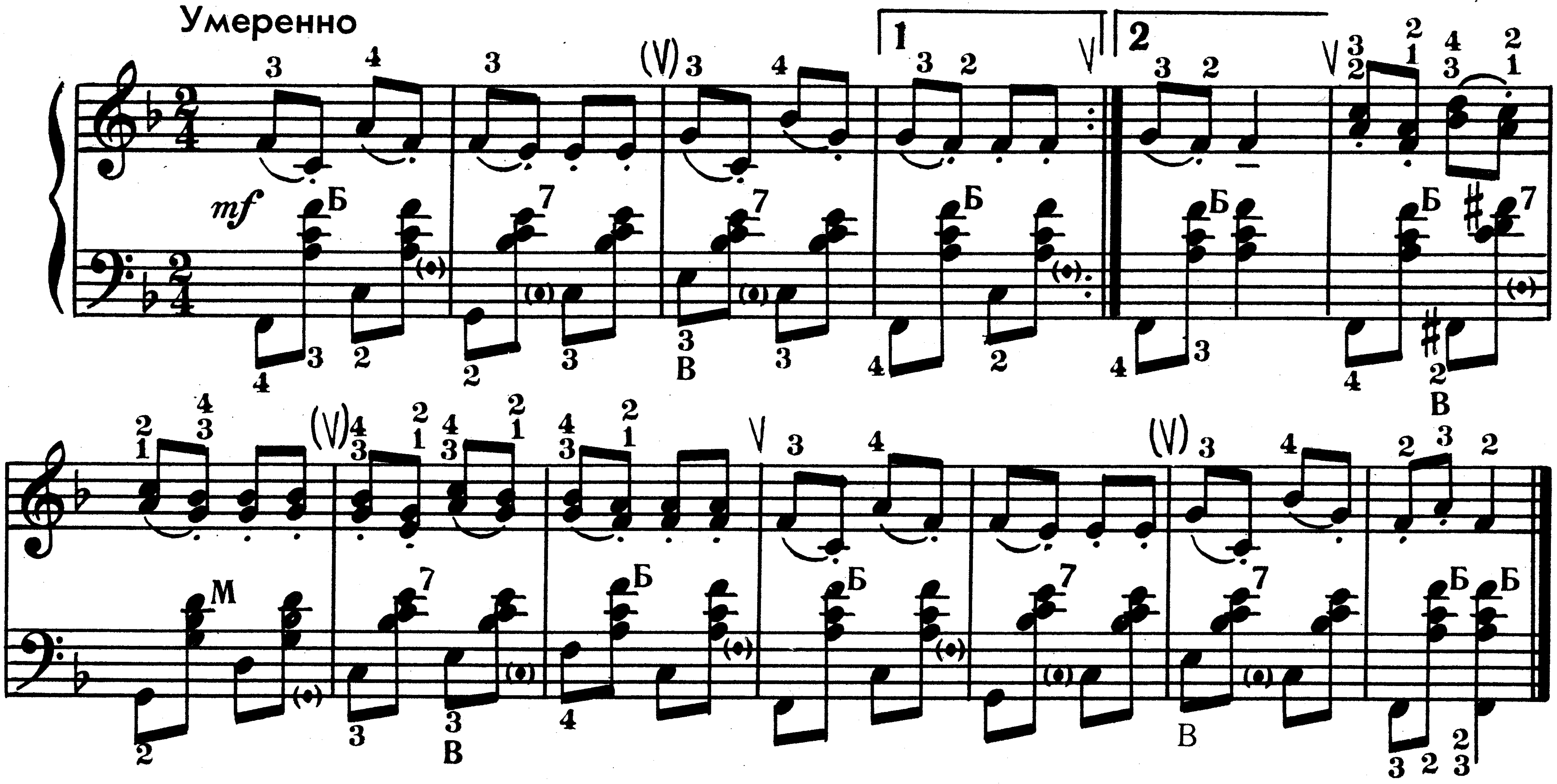

Умеренно
p певуче
mf
Б
М
В



ПОТЕРЯЛА ПОЯСОЧЕК

Чешская народная песня

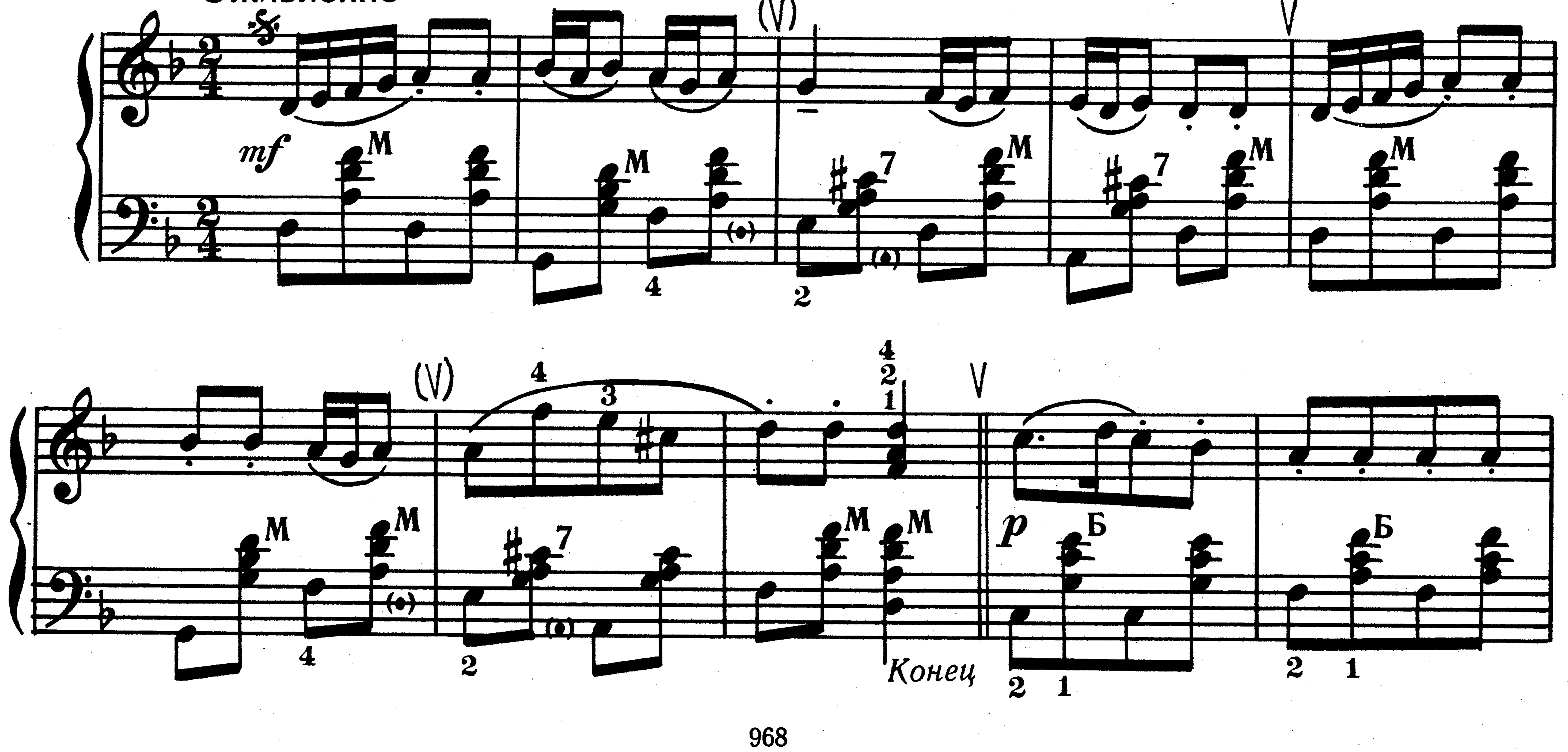
Умеренно

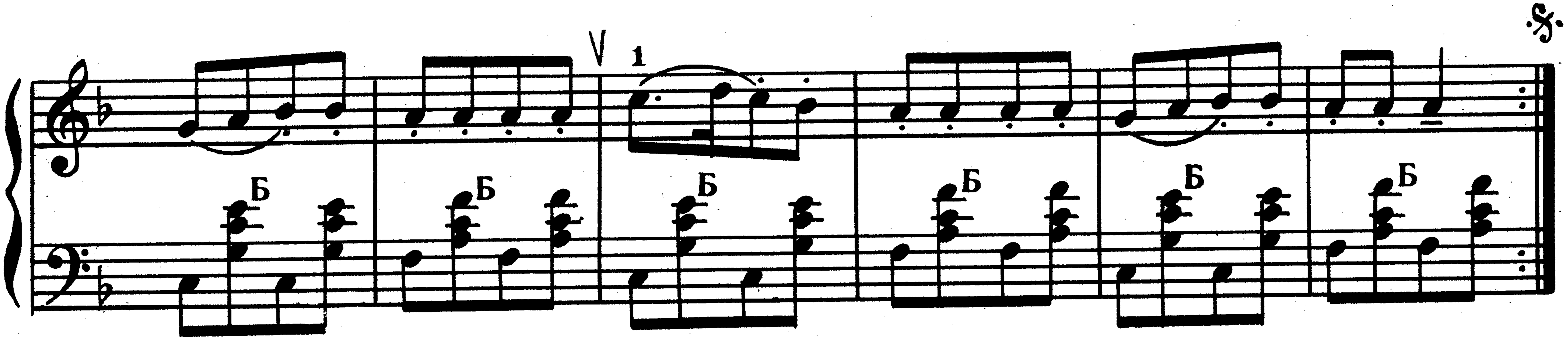


НА УЛИЦЕ СКРИПКА ИГРАЕТ

Украинская народная песня

Оживленно

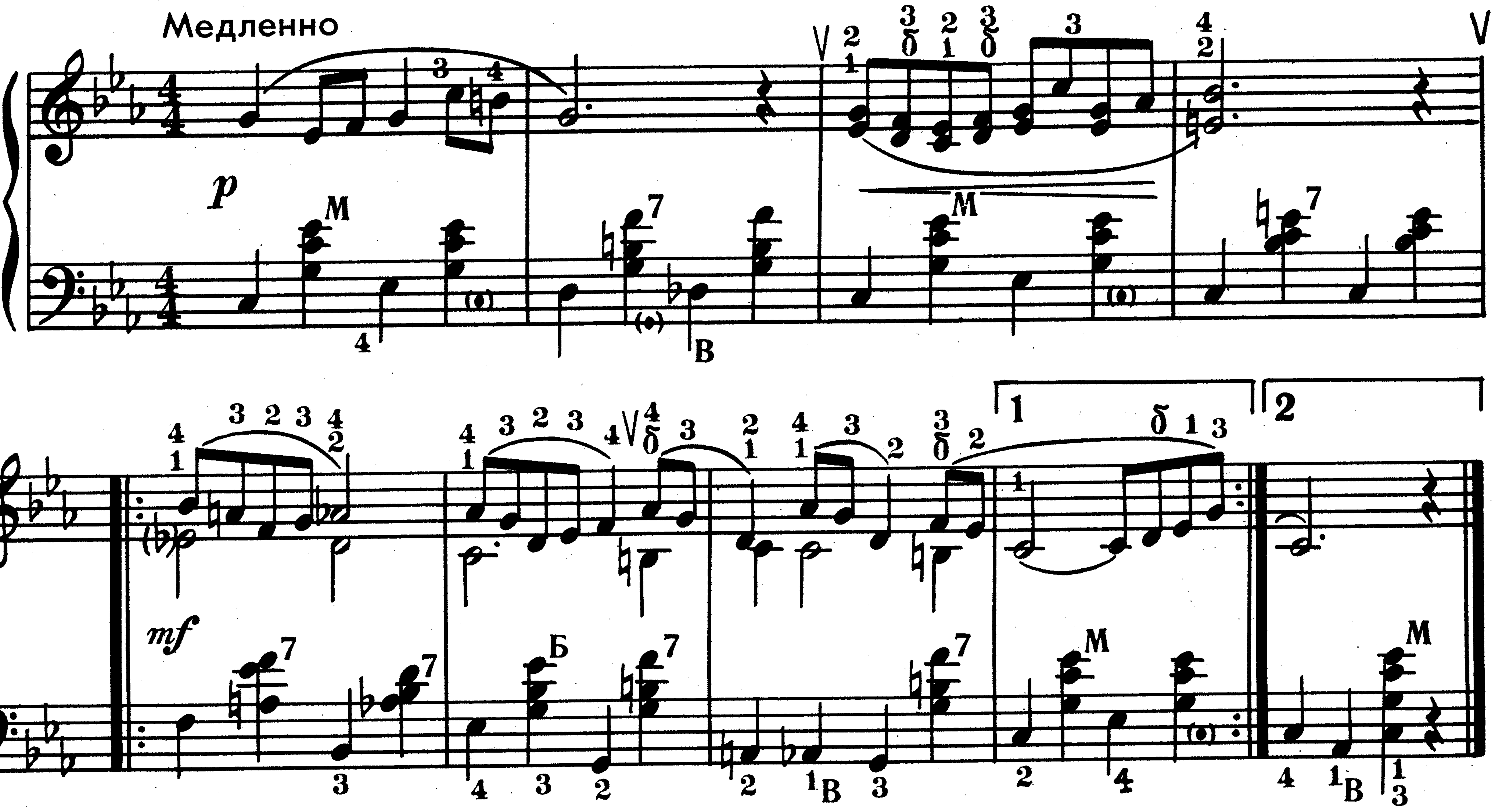

mf
p
Б
М
7
Конец



ВЕЧЕРНЯЯ ПЕСНЯ

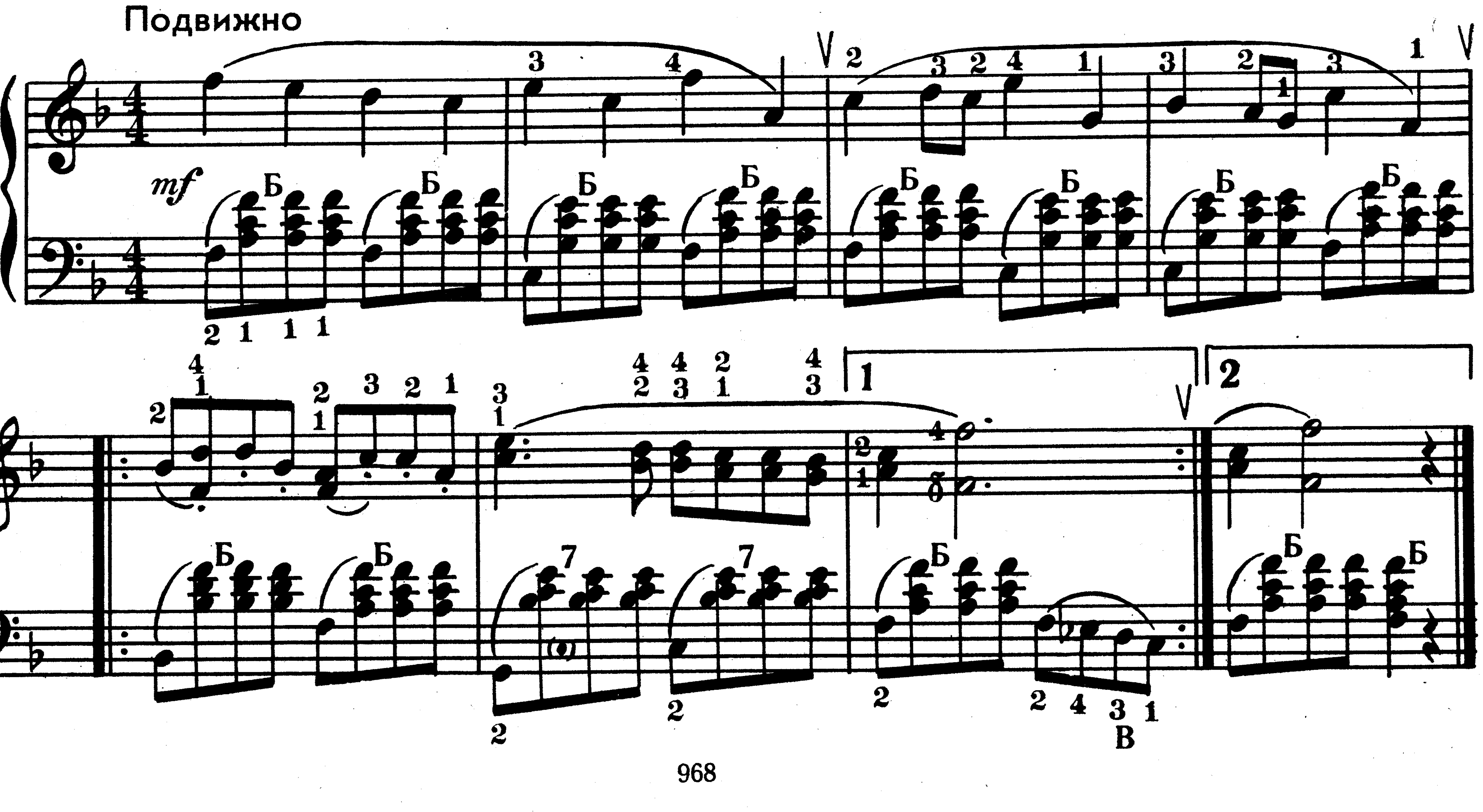
(о Ленинграде)

В. СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ


Медленно
p
mf
М
Б
В
7
1
2

ЖИГУЛИ

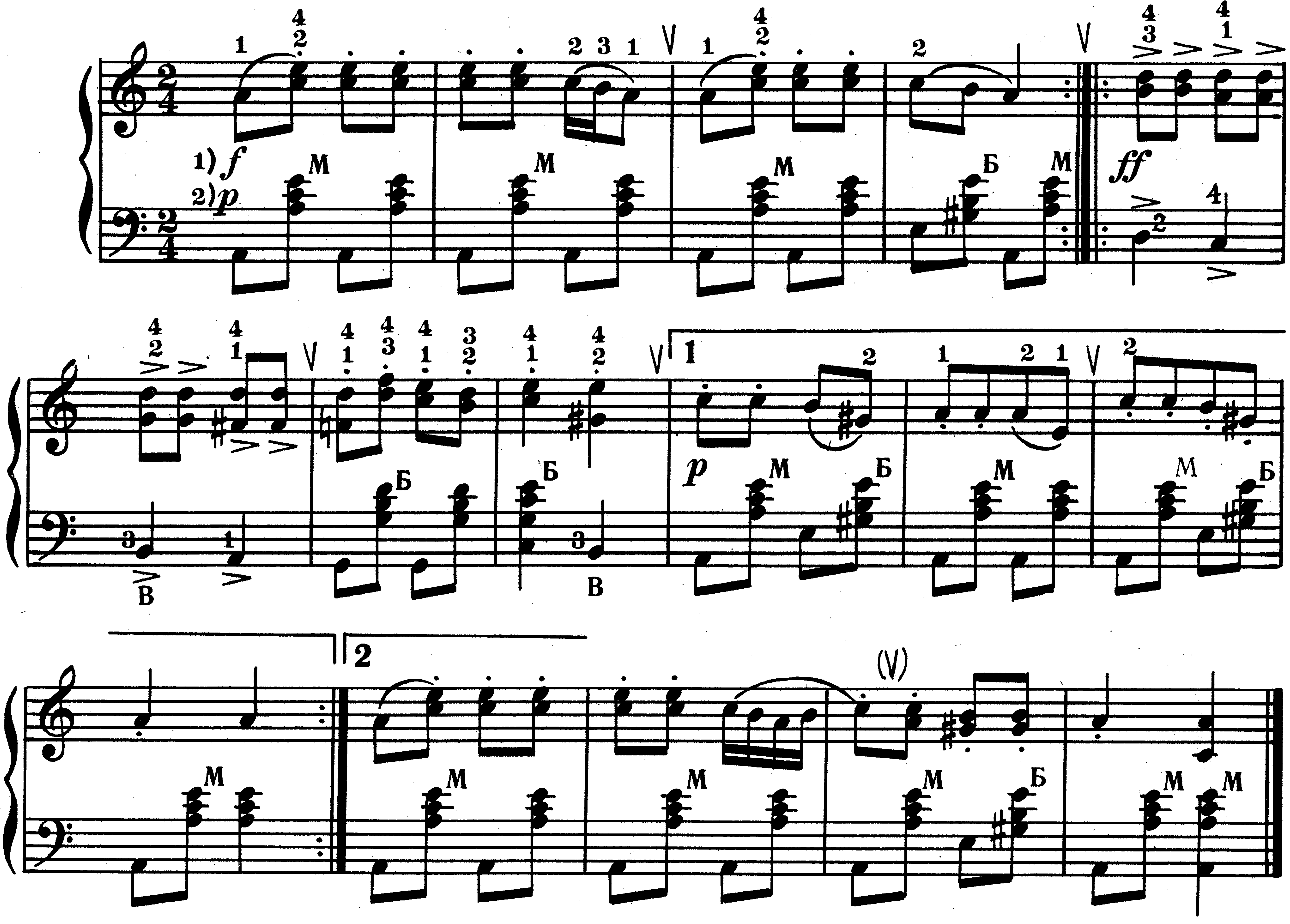
Волжские припевки


Подвижно
mf
Б
В
7
1
2

ВЕРХОВИНА

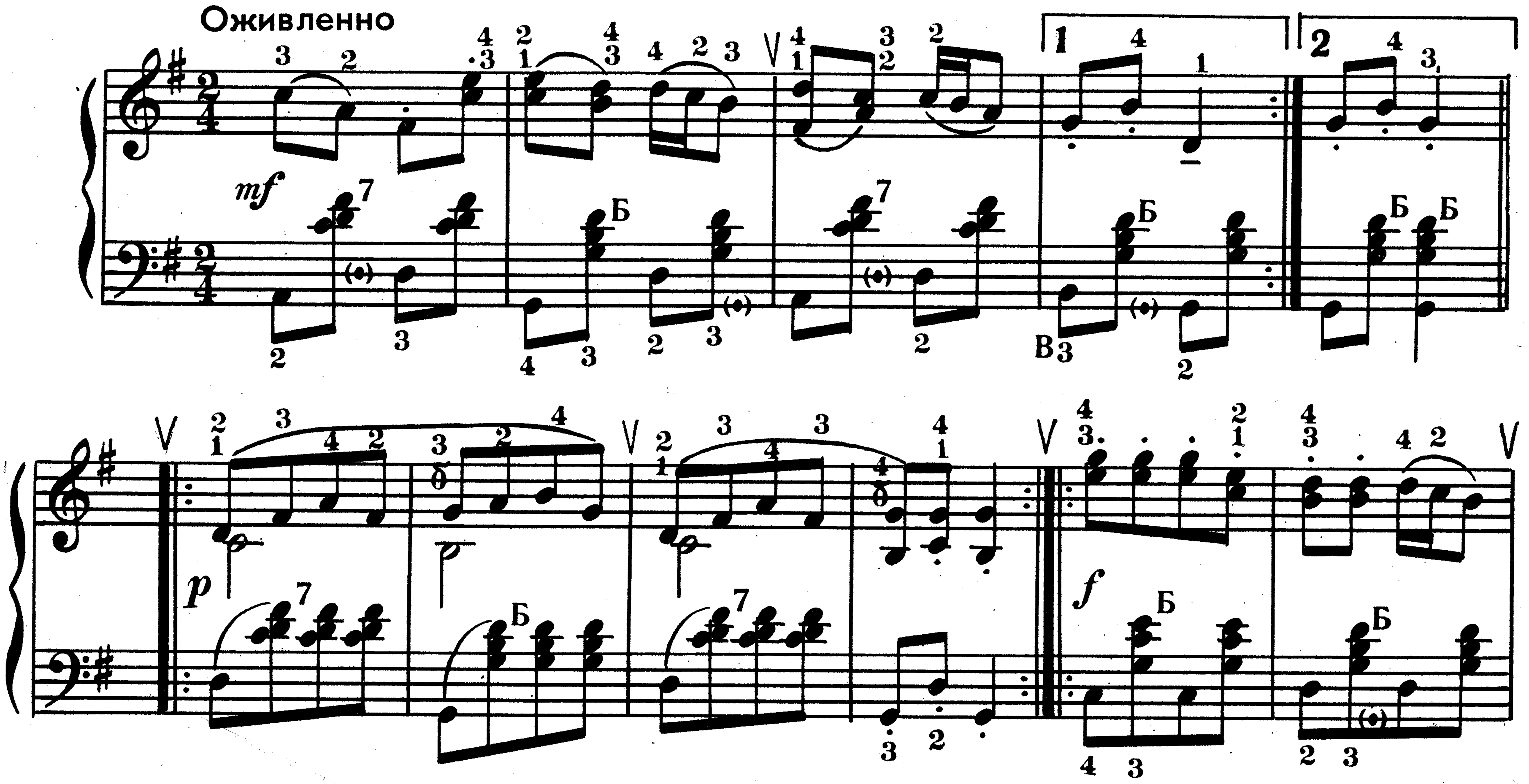
Закарпатский танец

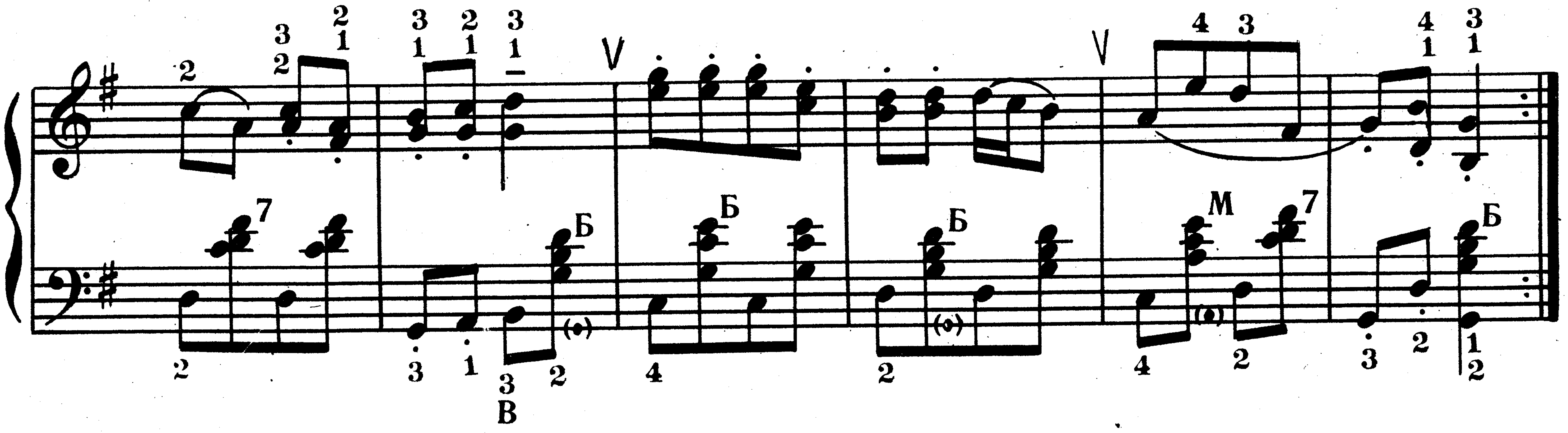
Сдержанно


1) f
2) p
ff
p
М
Б
В
1
2
(V)

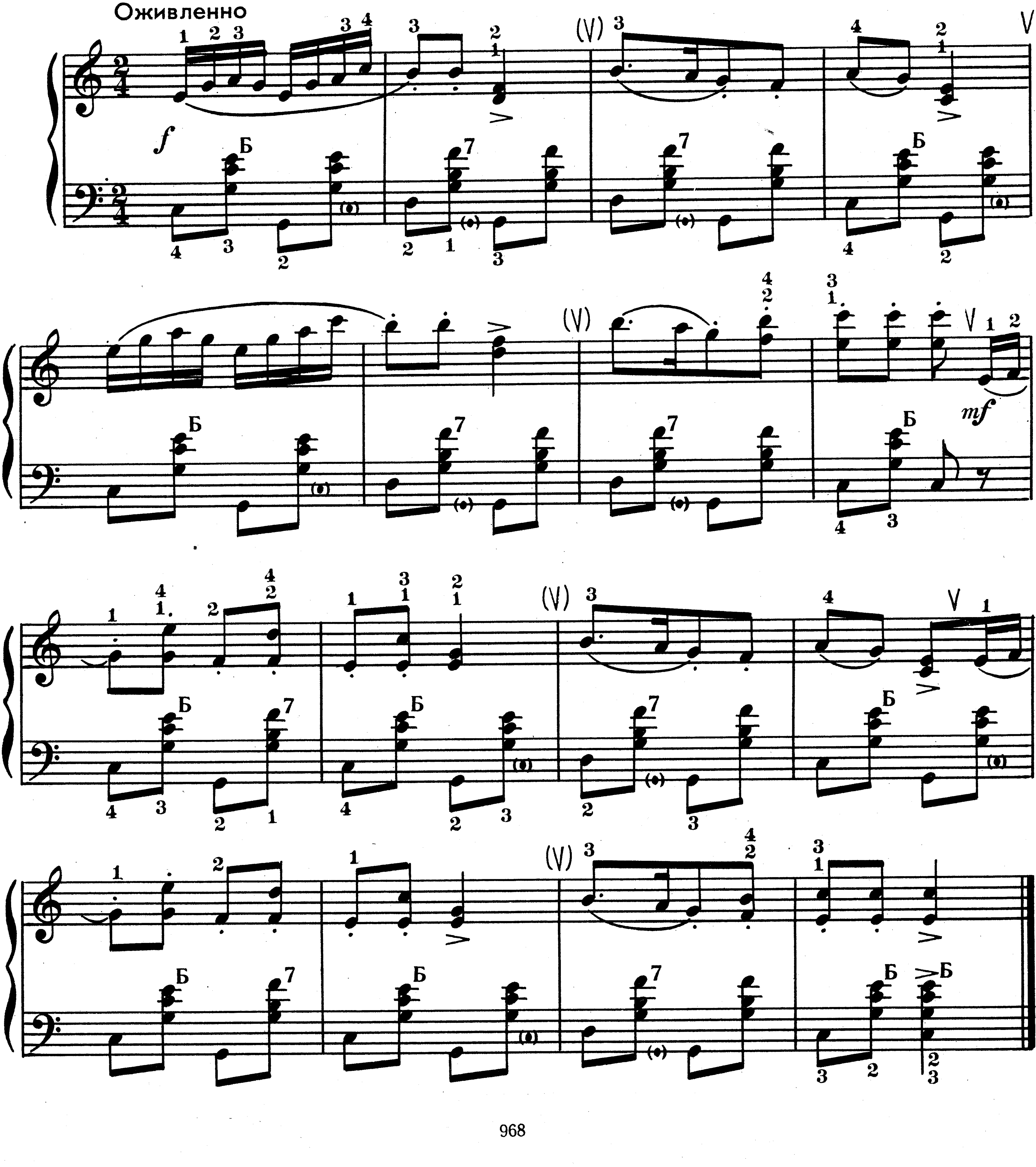
ХОРВАТСКАЯ МЕЛОДИЯ

Оживленно





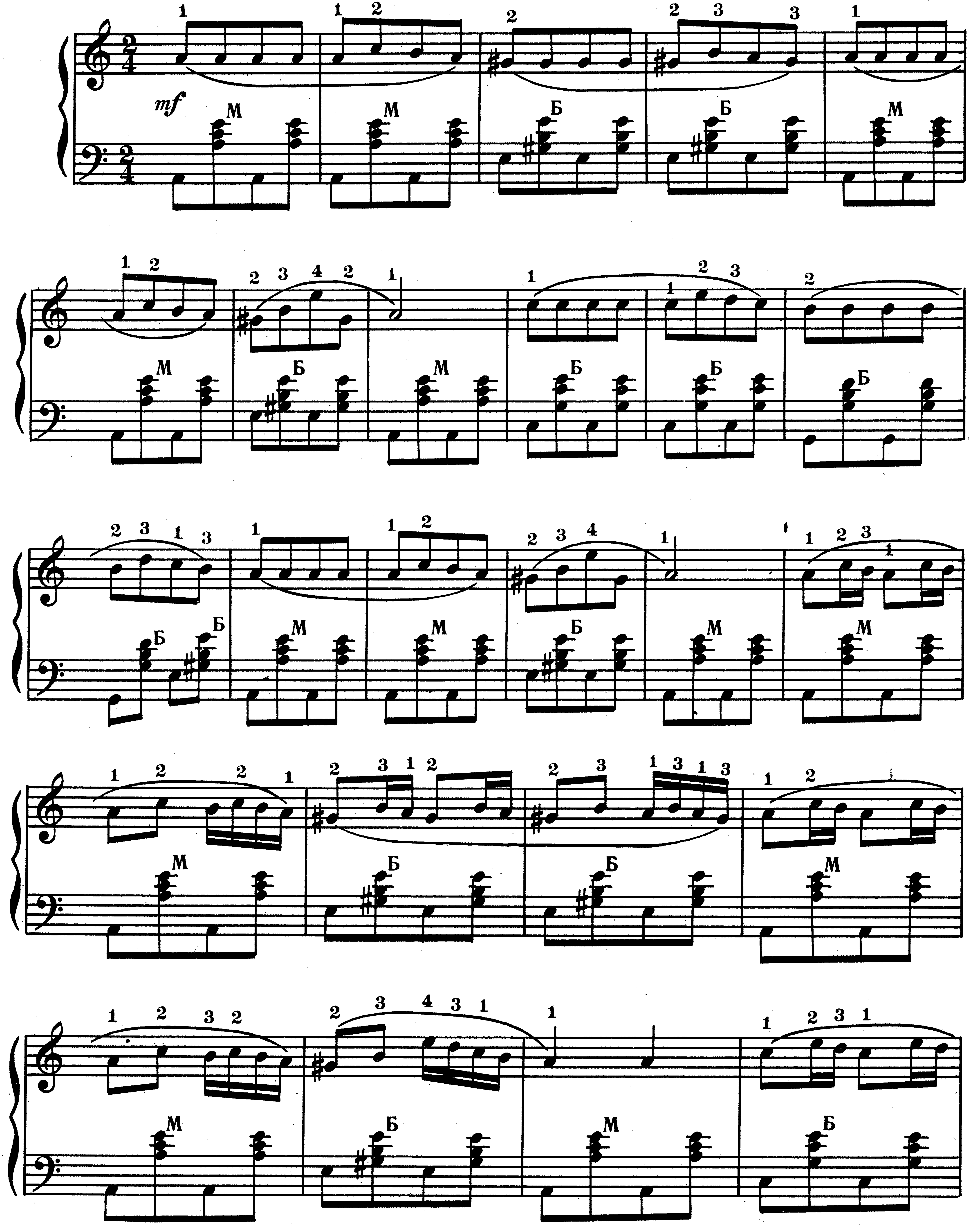
АВСТРИЙСКАЯ ПОЛЬКА

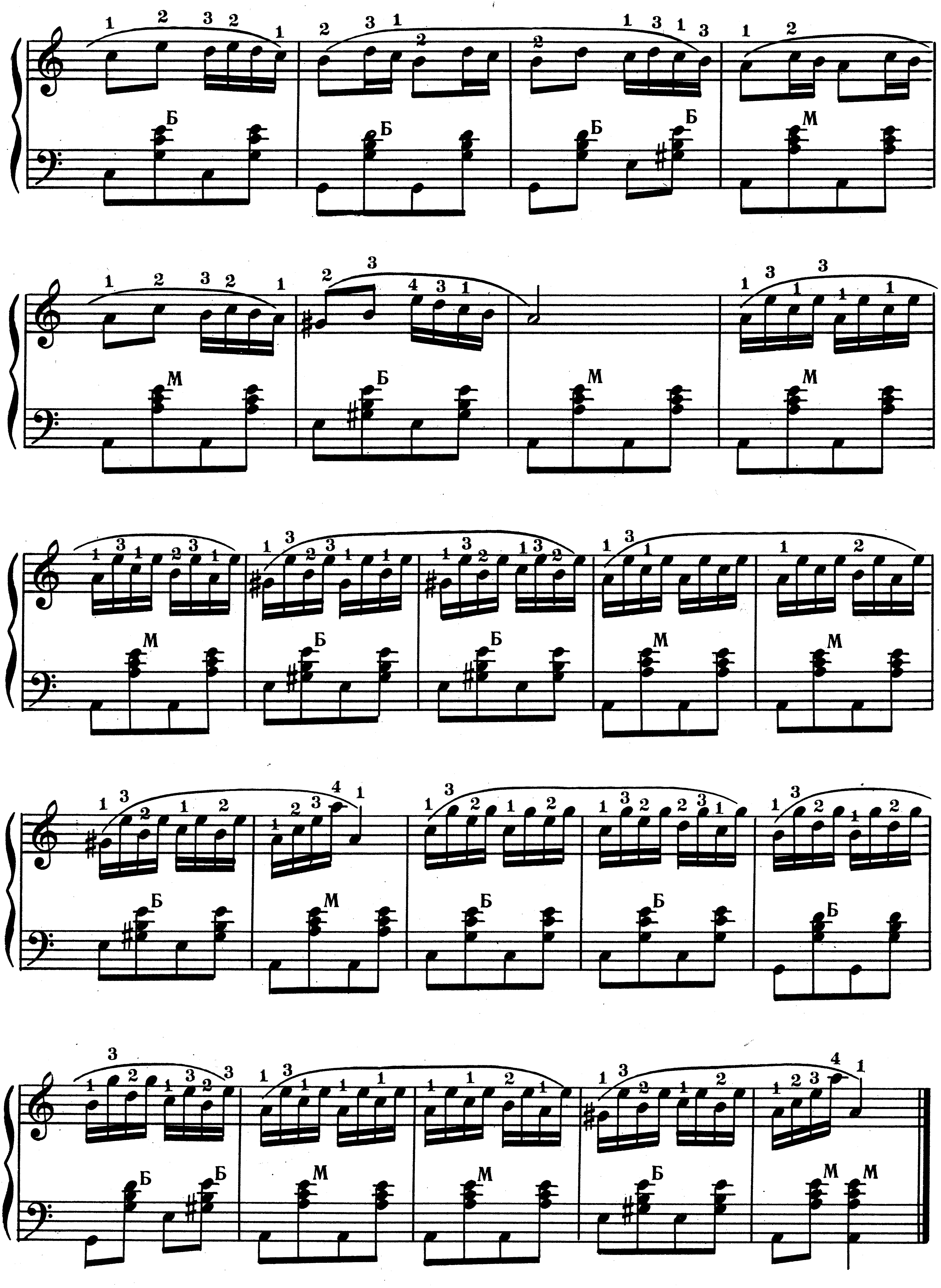

Оживленно
f
mf
Б
7
М
В

ЕХАЛ КАЗАК ЗА ДУНАЙ

Украинская народная песня

Умеренно

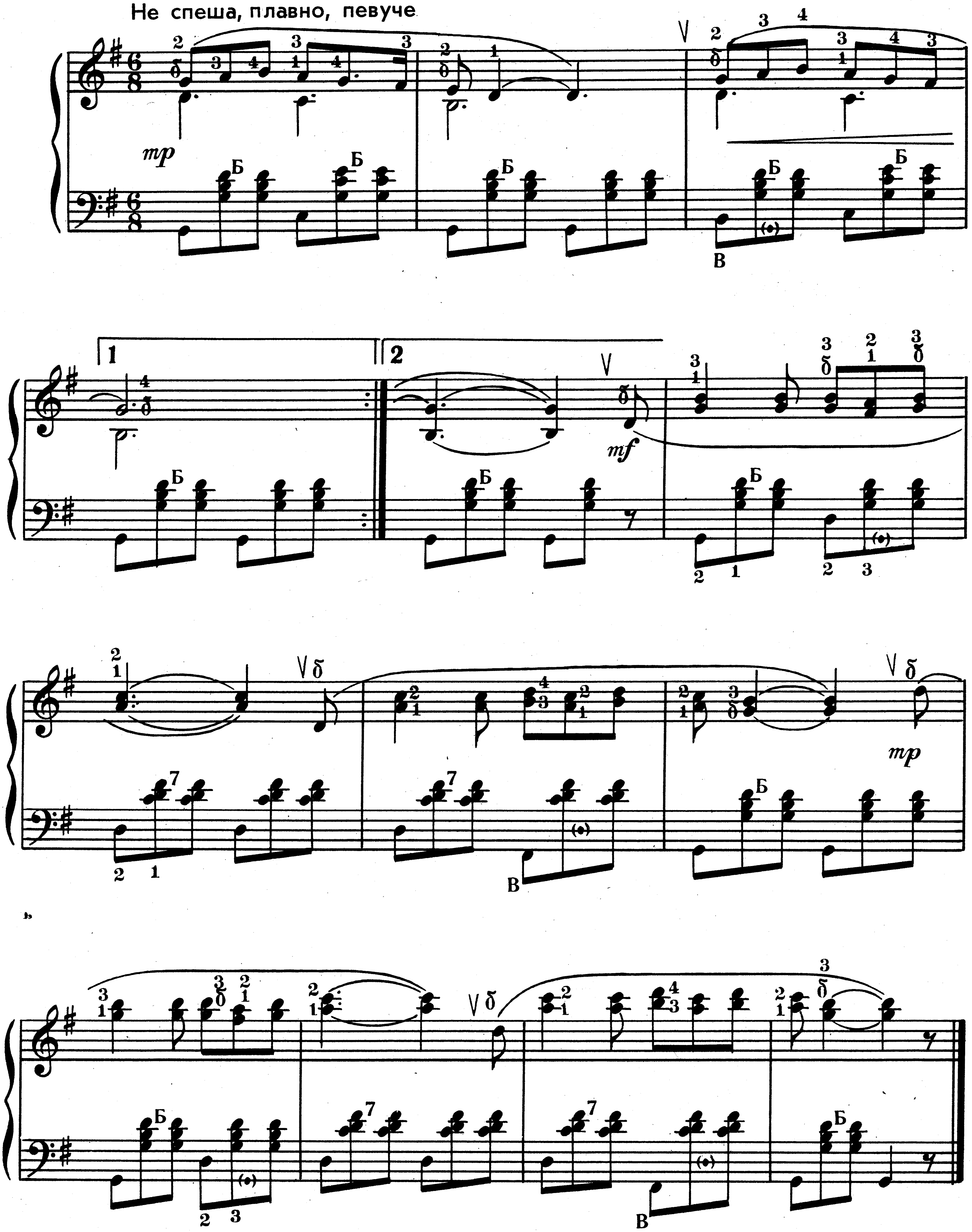



Б
М

ЛАЗУРНОЕ МОРЕ

Югославская народная песня

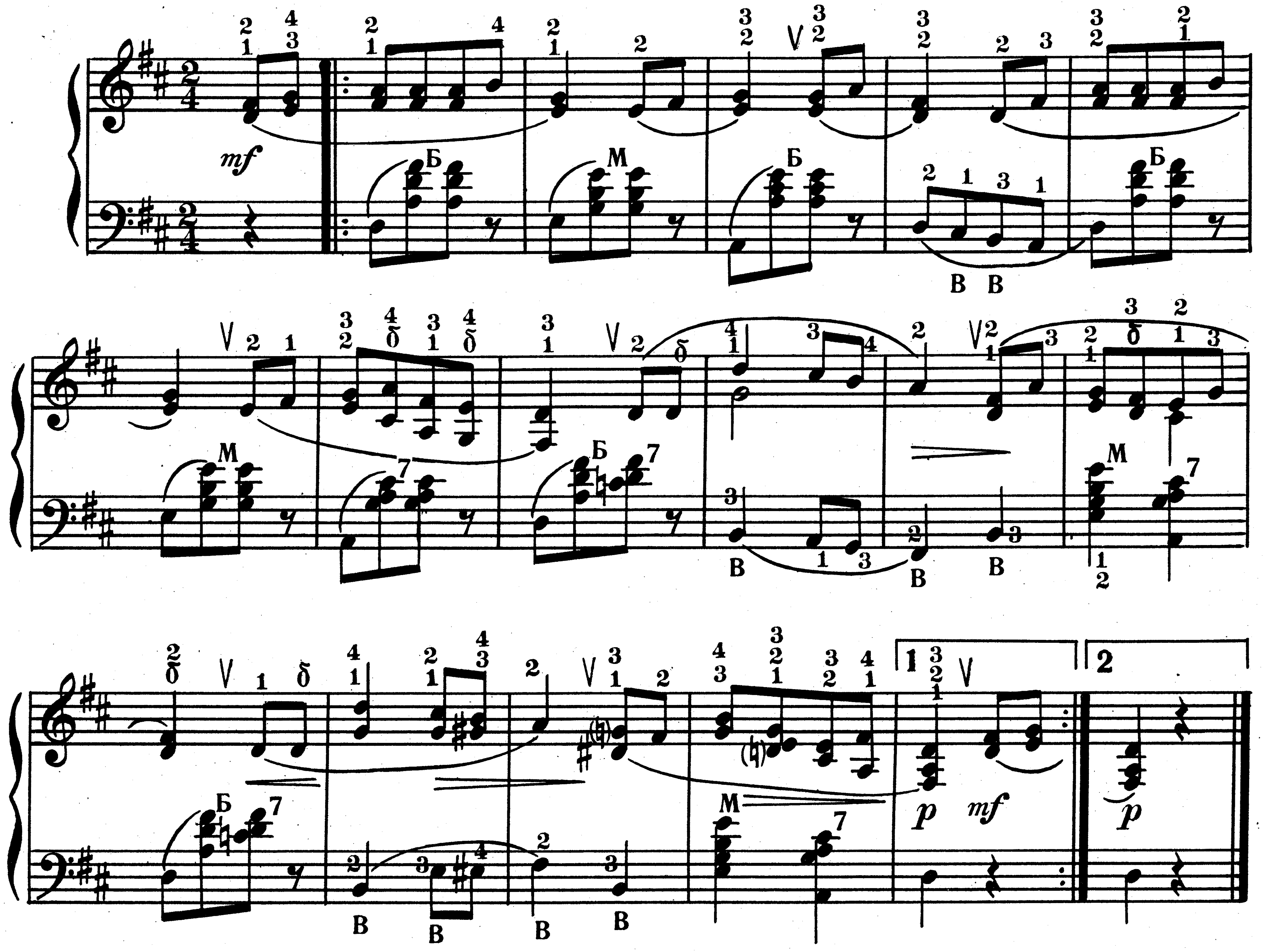
По обработке В. ЛОКТЕВА


Не спеша, плавно, певуче
mp
mf
mp
Б
В
7
1
2

ХОРОВОД

Б. МОЖЖЕВЕЛОВ

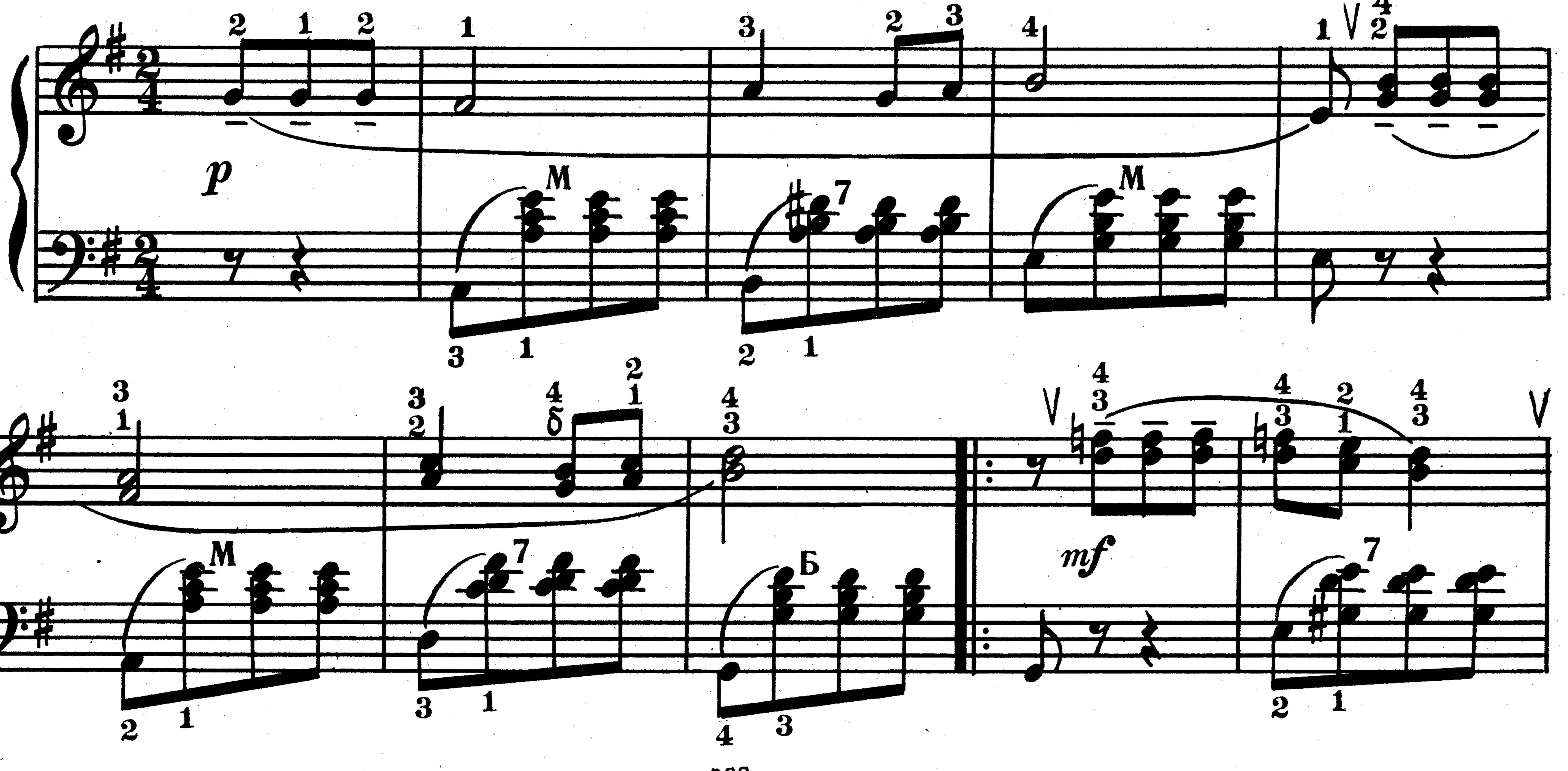
Неторопливо, плавно

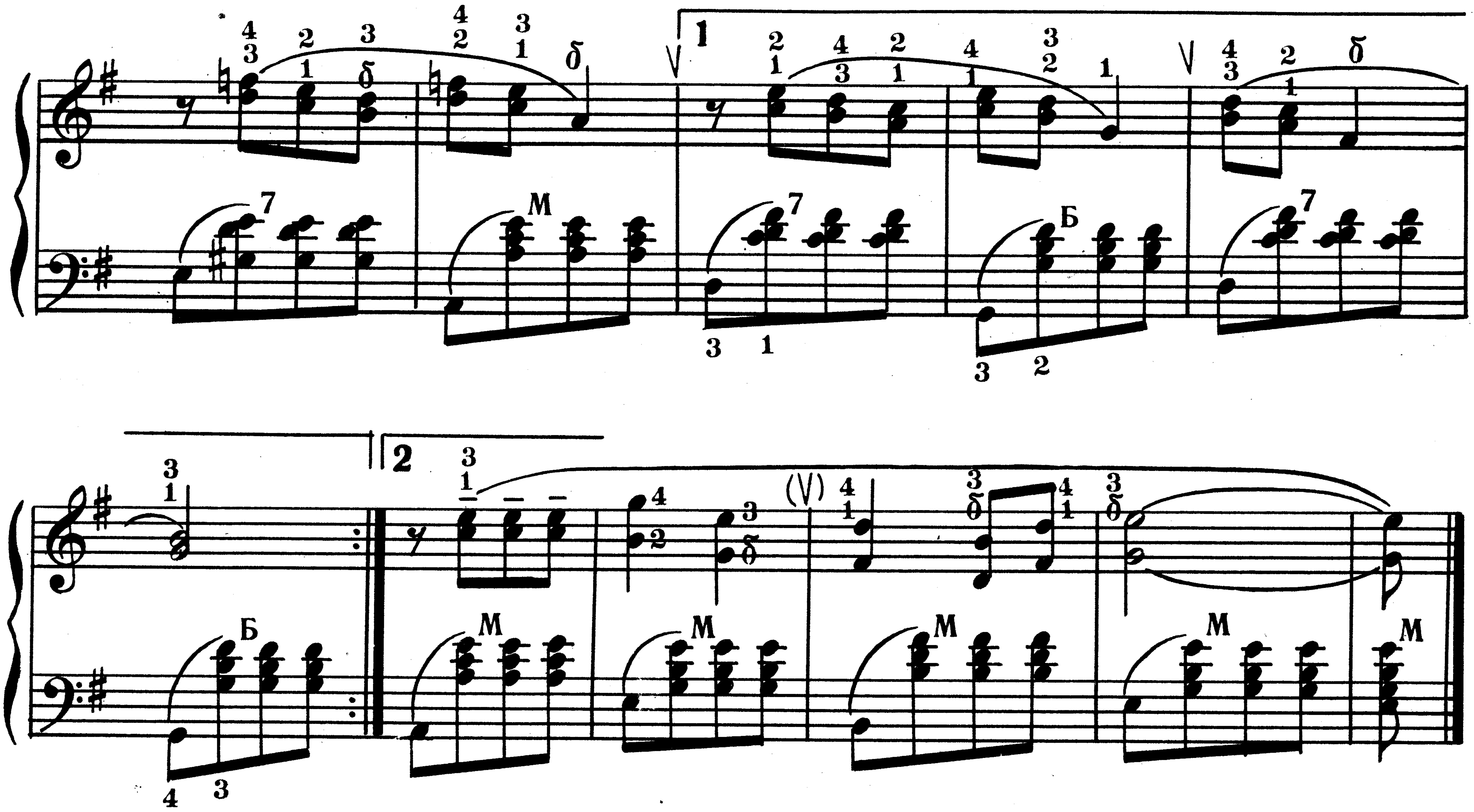


РОДНОЙ НАПЕВ

В. ИВАНОВ

Не спеша

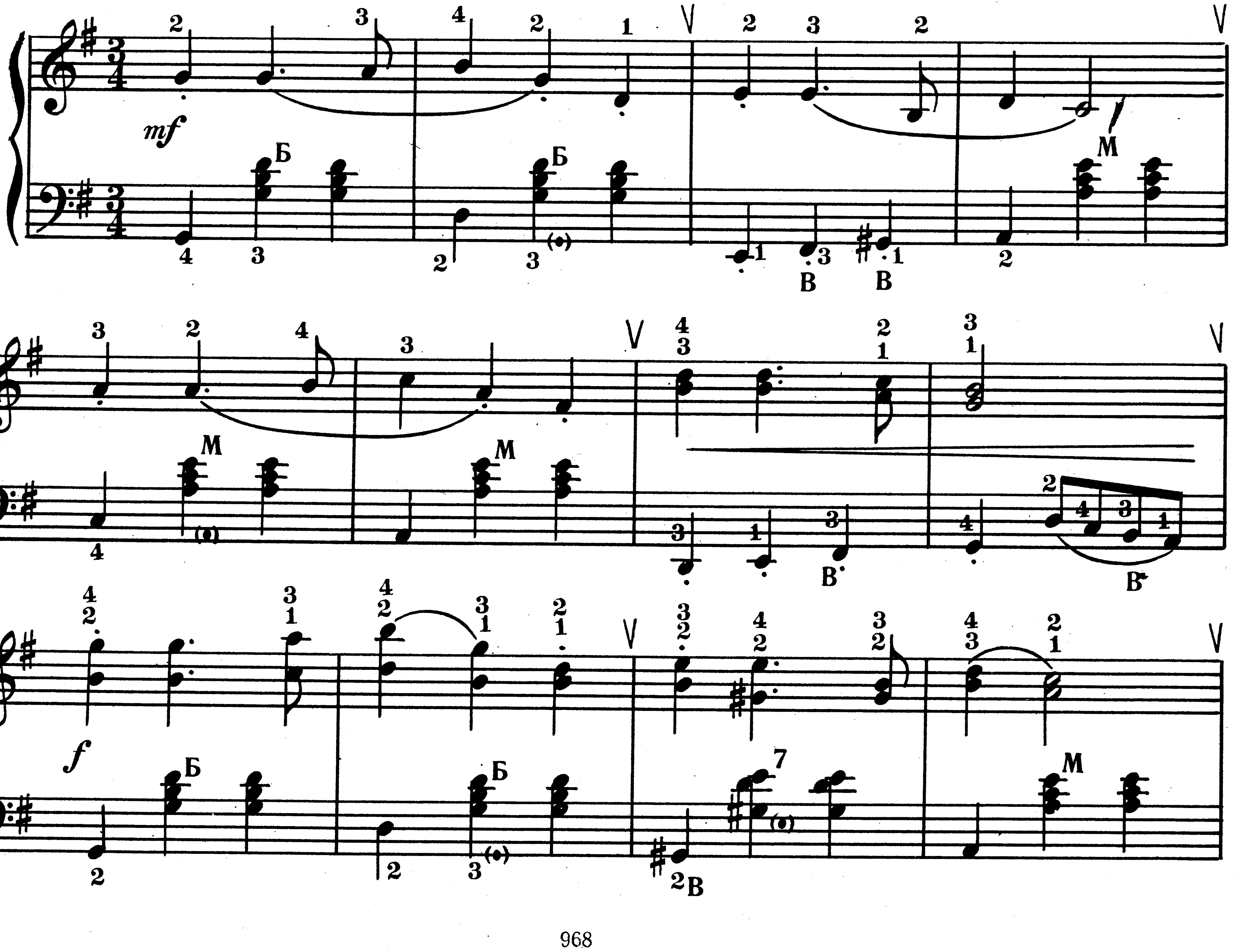


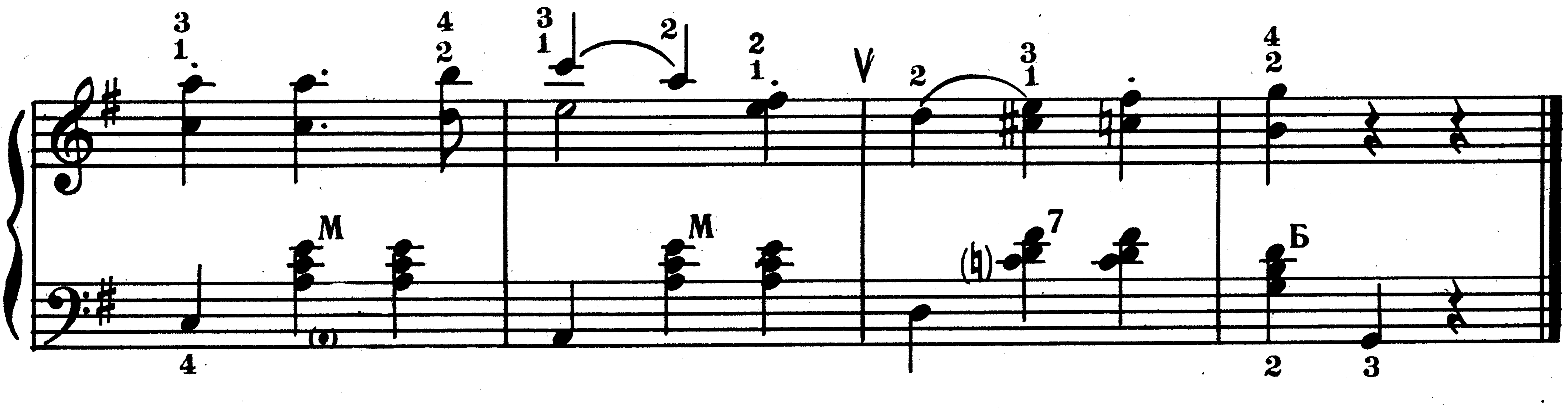


РУ́ЛАТЭ

Финская народная песня

Оживленно

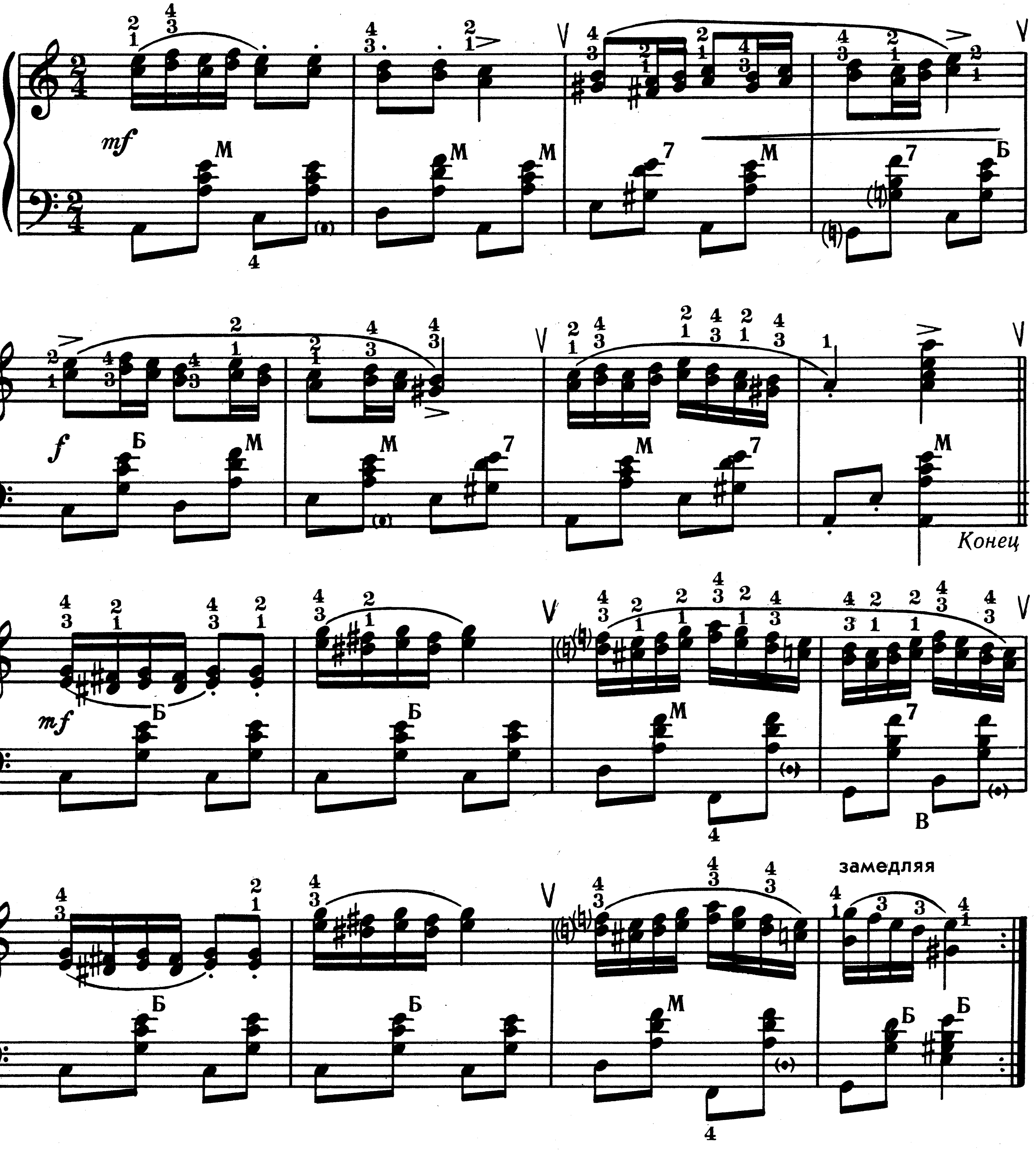




ТАНЕЦ

Б. КУДРИН

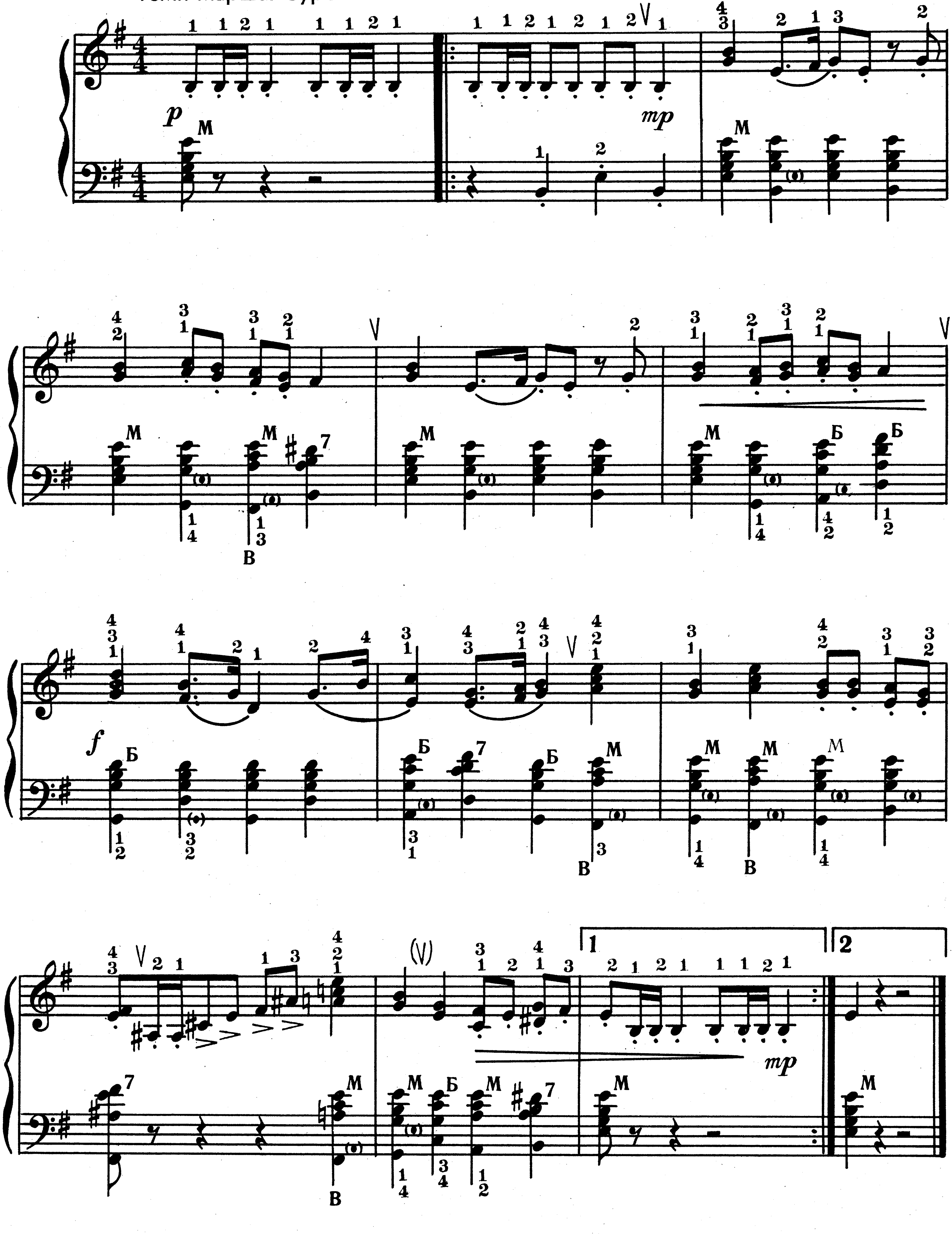
Оживленно


mf
f
mf
Конец
замедляя

ГАЙДАР ШАГАЕТ ВПЕРЕДИ

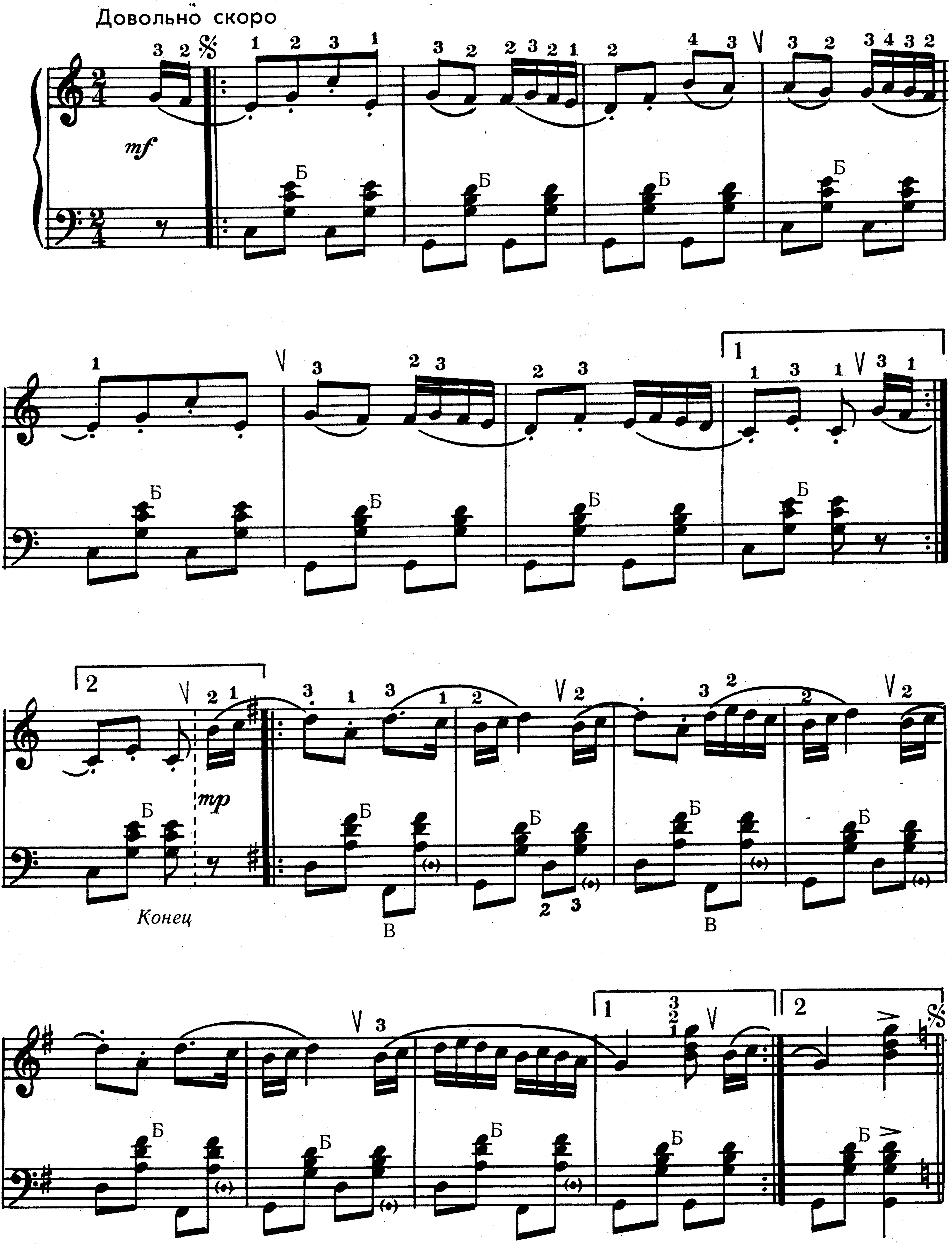
А. ПАХМУТОВА

Темп марша. Сурово



ПОЛЬКА

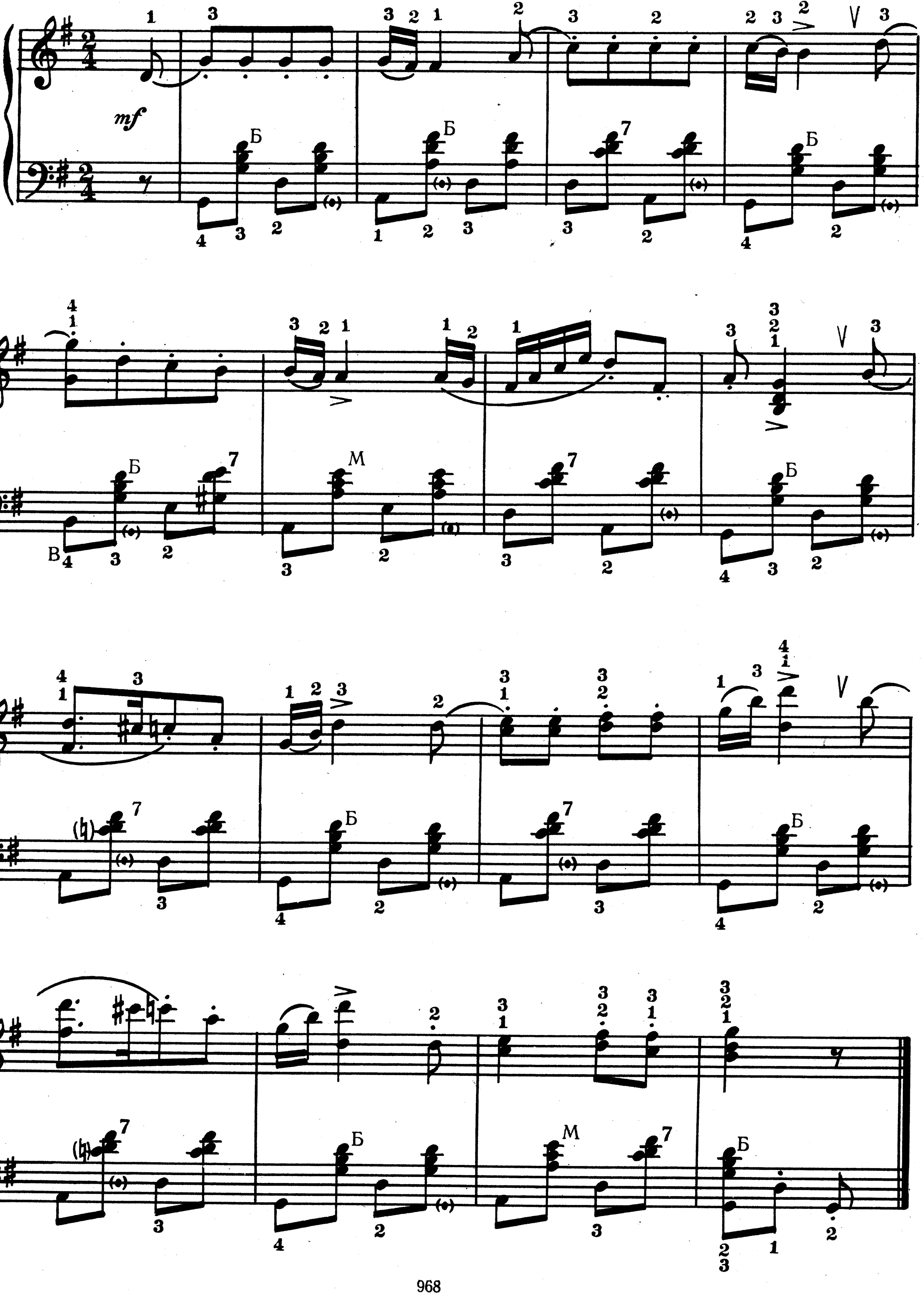
Русский народный танец


Довольно скоро
mf
Б
1
2
mp
Конец
В

КРАКОВЯК

П. ГРОСС

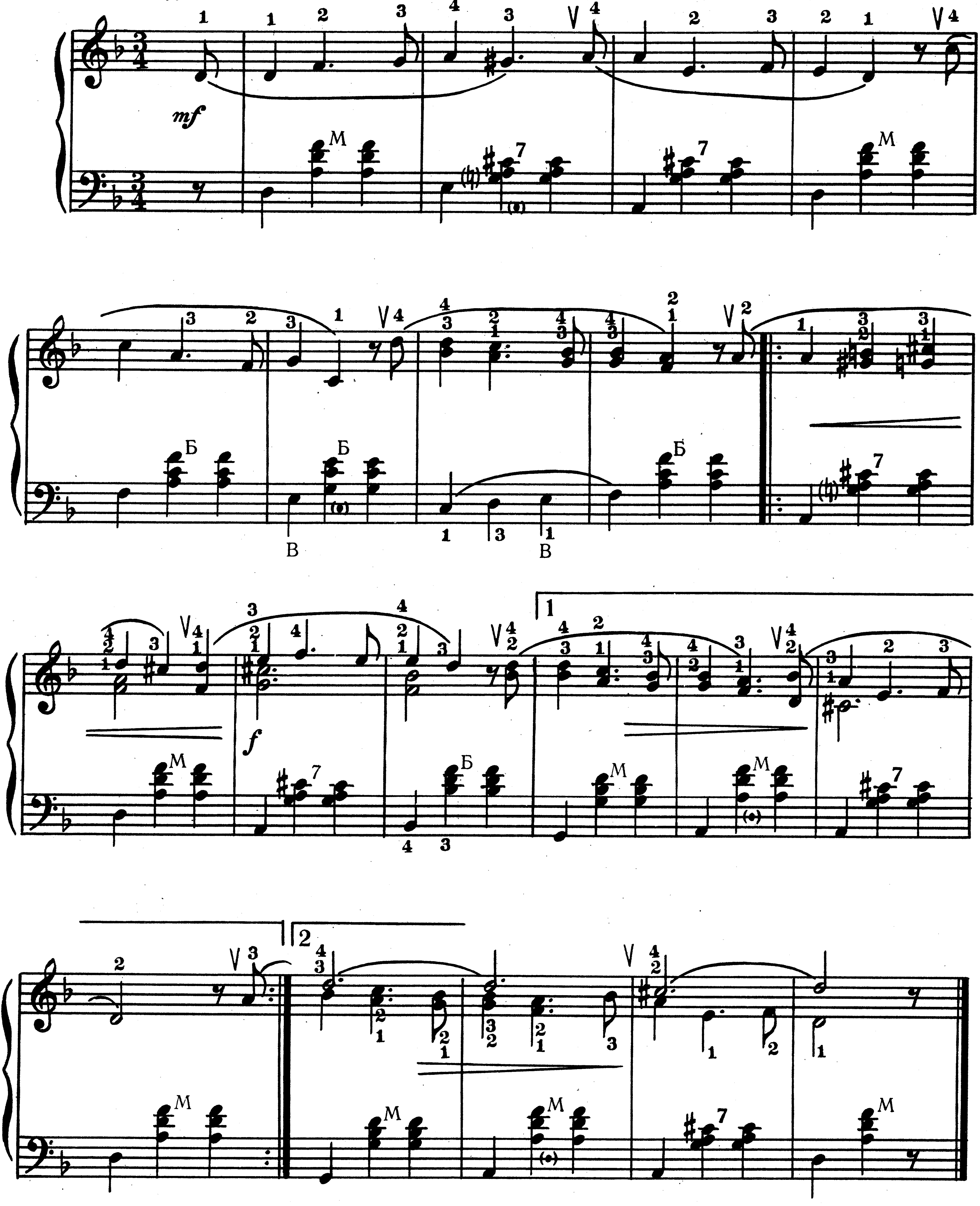
Оживленно



ДИВЛЮСЬ Я НА НЕБО

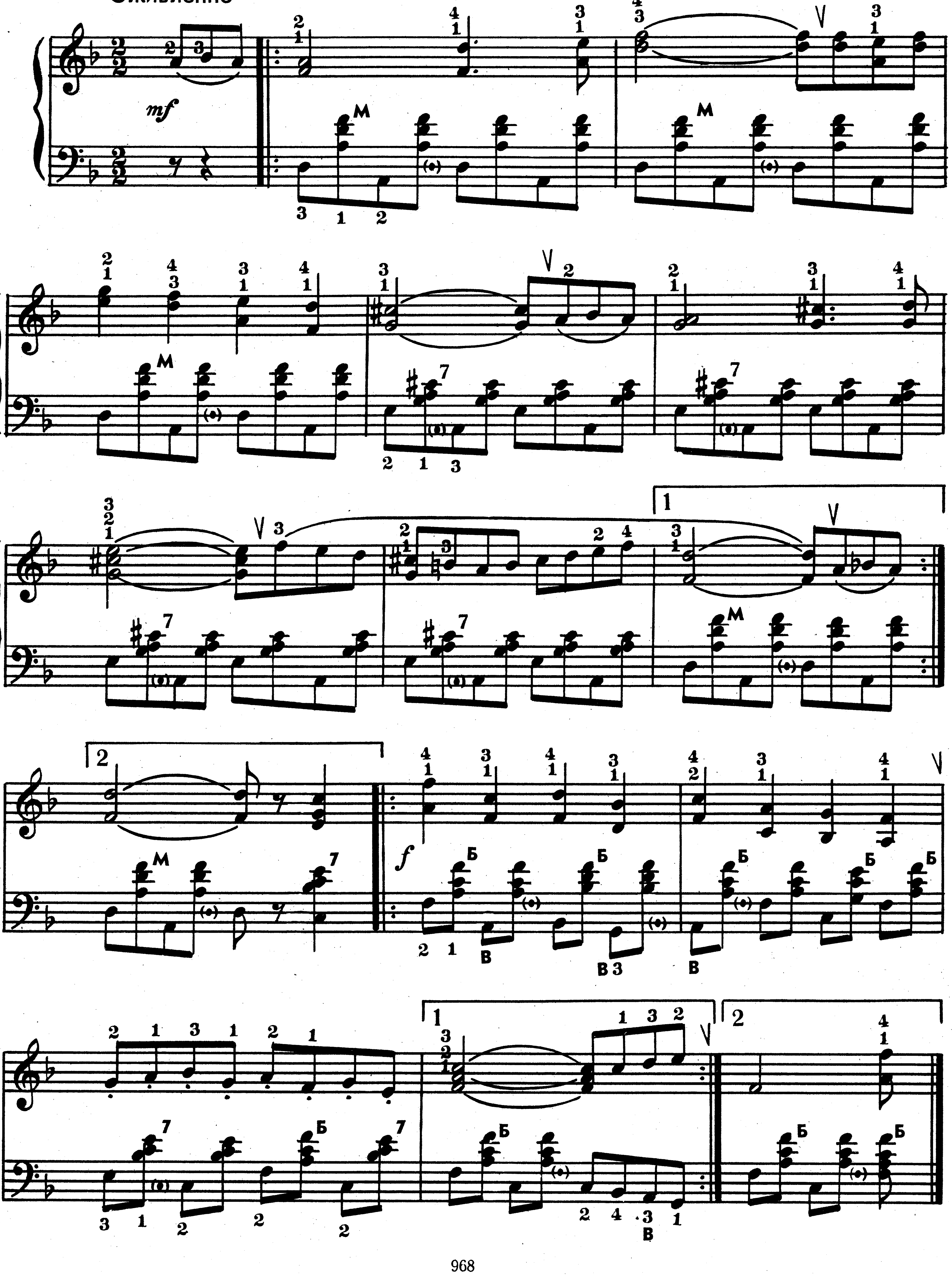
Украинская народная песня

Медленно



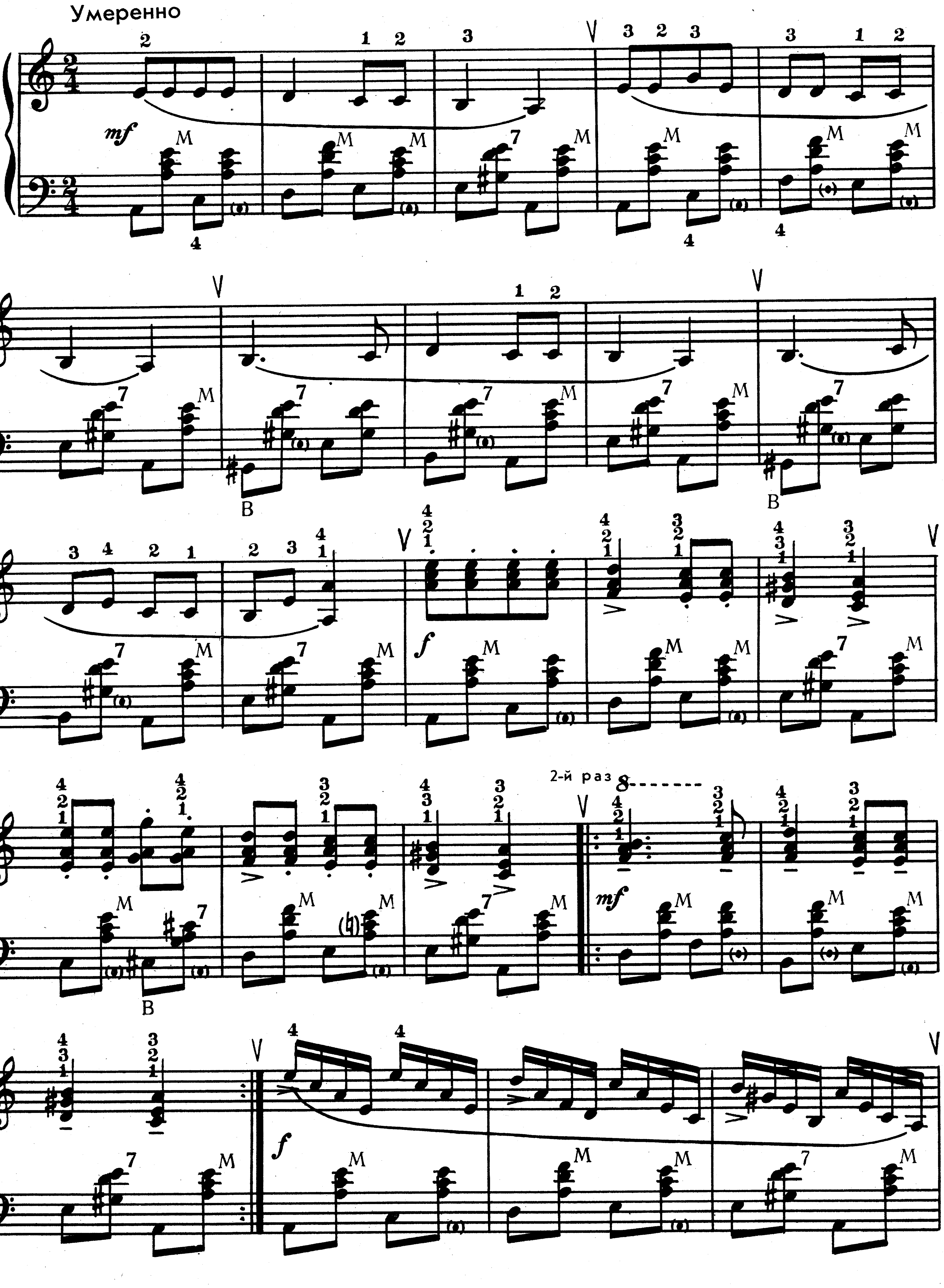
МОЛДАВЕНЯСКА

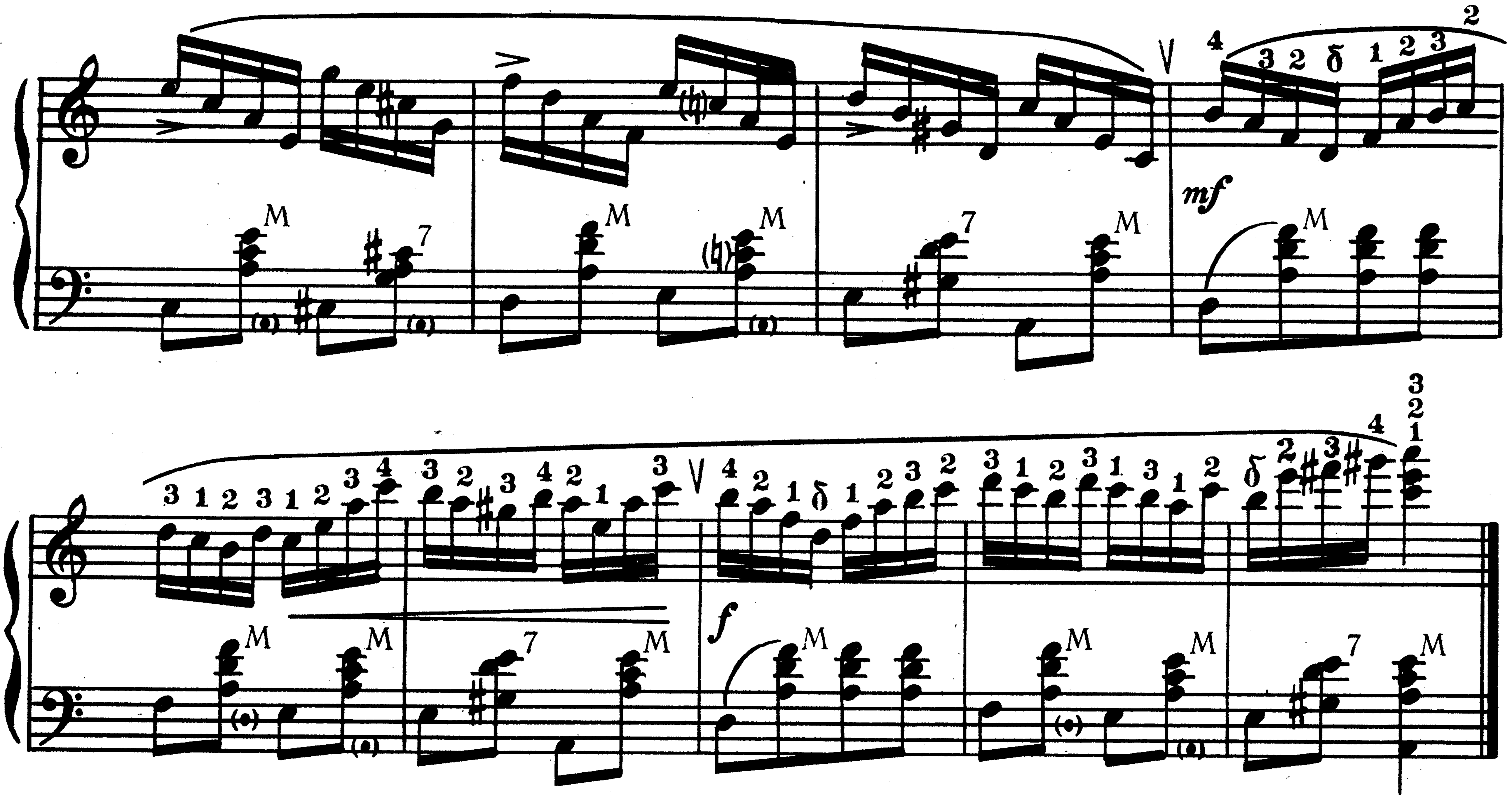
Оживленно



ВО ПОЛЕ БЕРЕЗА СТОЯЛА

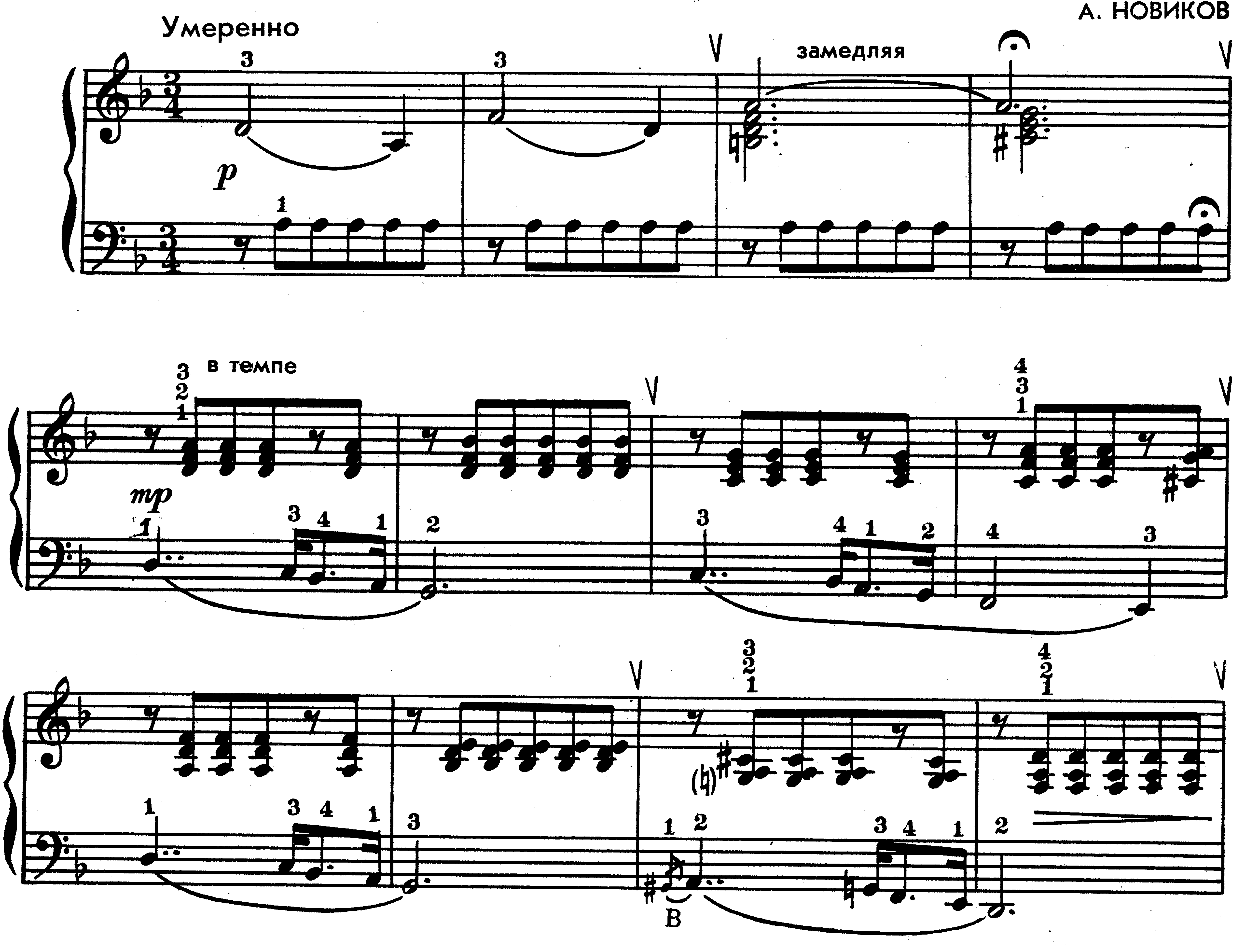
Русская народная песня

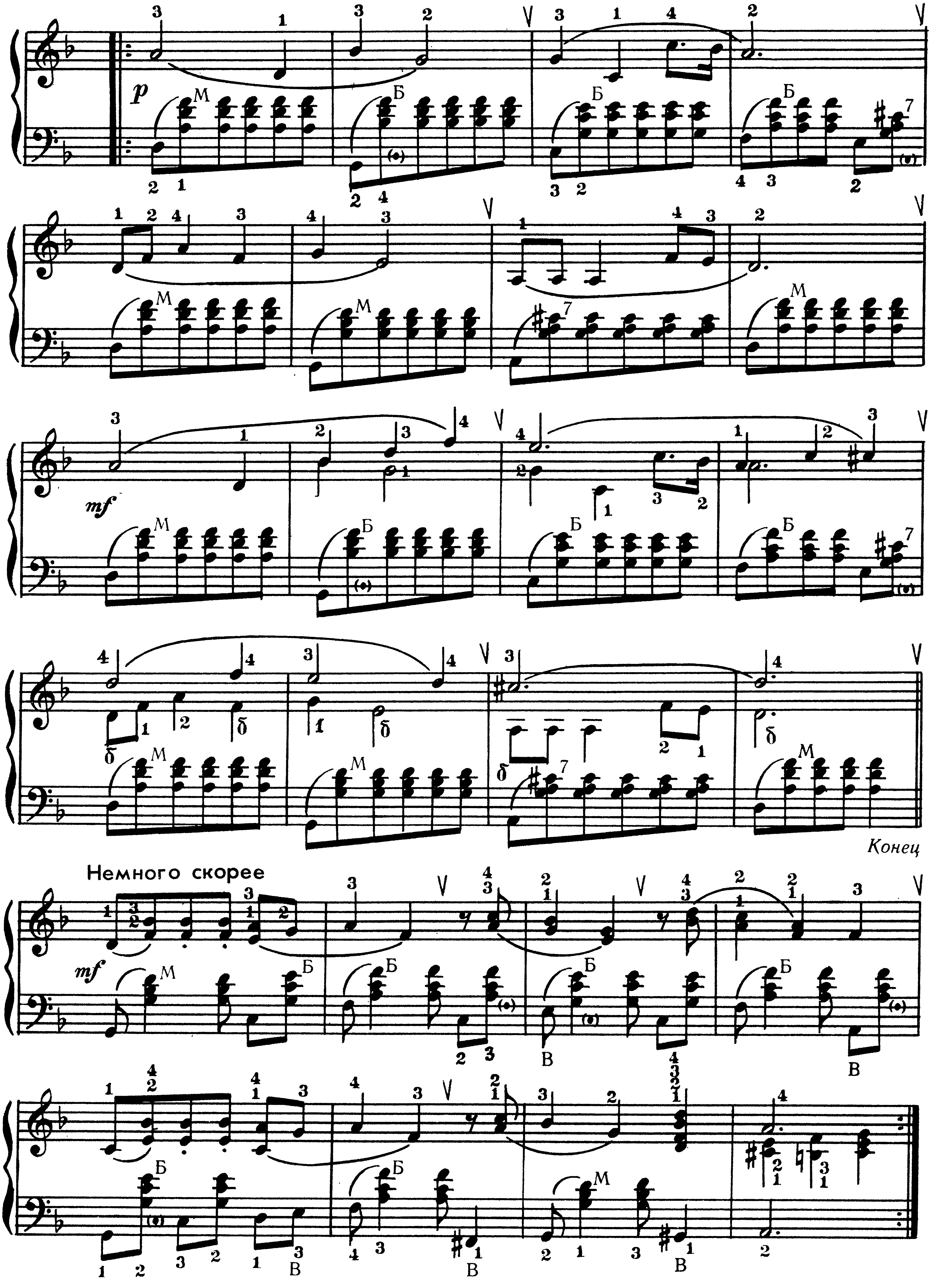

Умеренно
mf
f
M
7
B
2-й раз 8



ДОРОГИ

А. НОВИКОВ

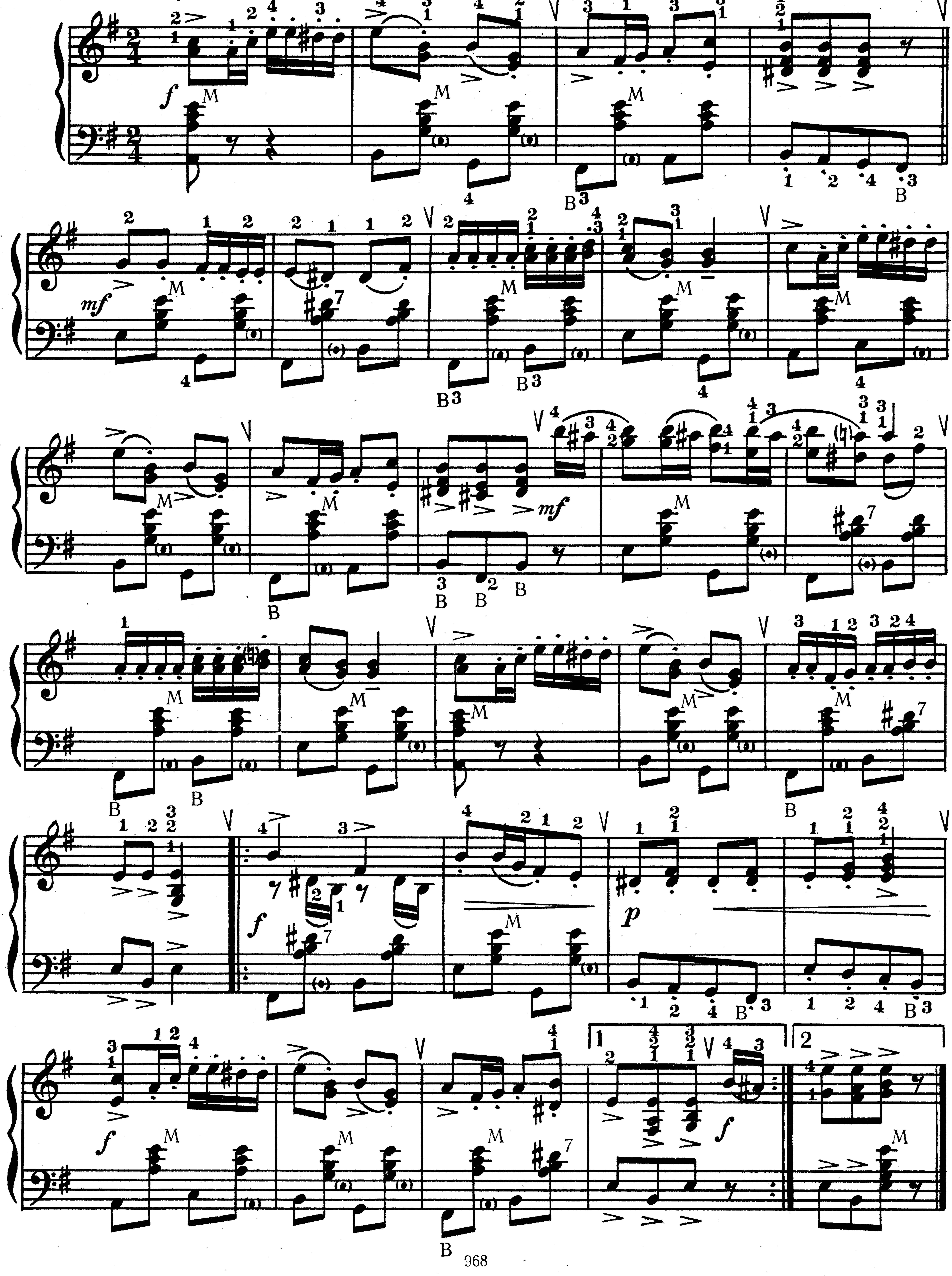

Умеренно
p
замедляя
в темпе
mp
B


p
mf
Конец
Немного скорее
mf
М
Б
В

ЙЕНЬКА

Г. ПОДЕЛЬСКИЙ

Неторопливо



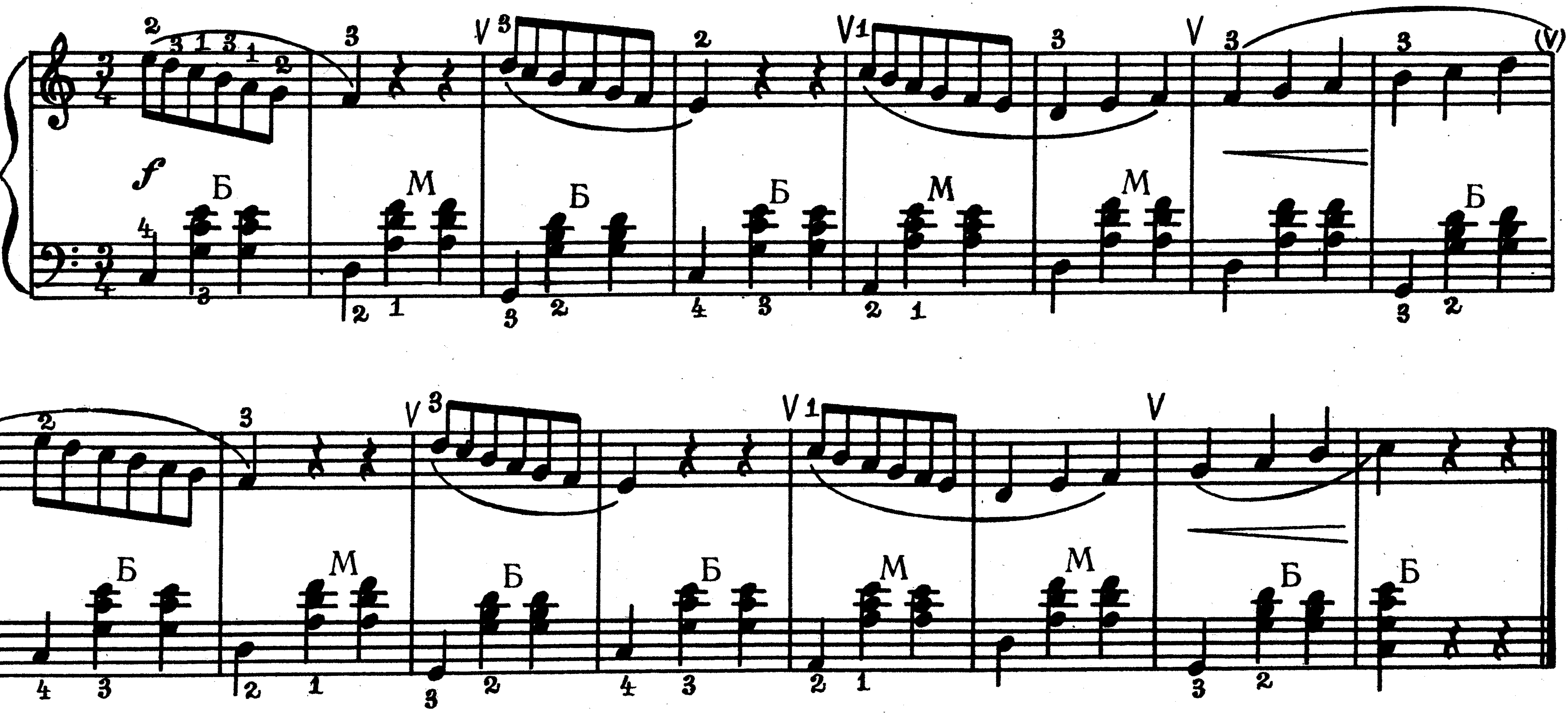
РАЗДЕЛ III

ЭТЮДЫ

1

В. ИВАНОВ

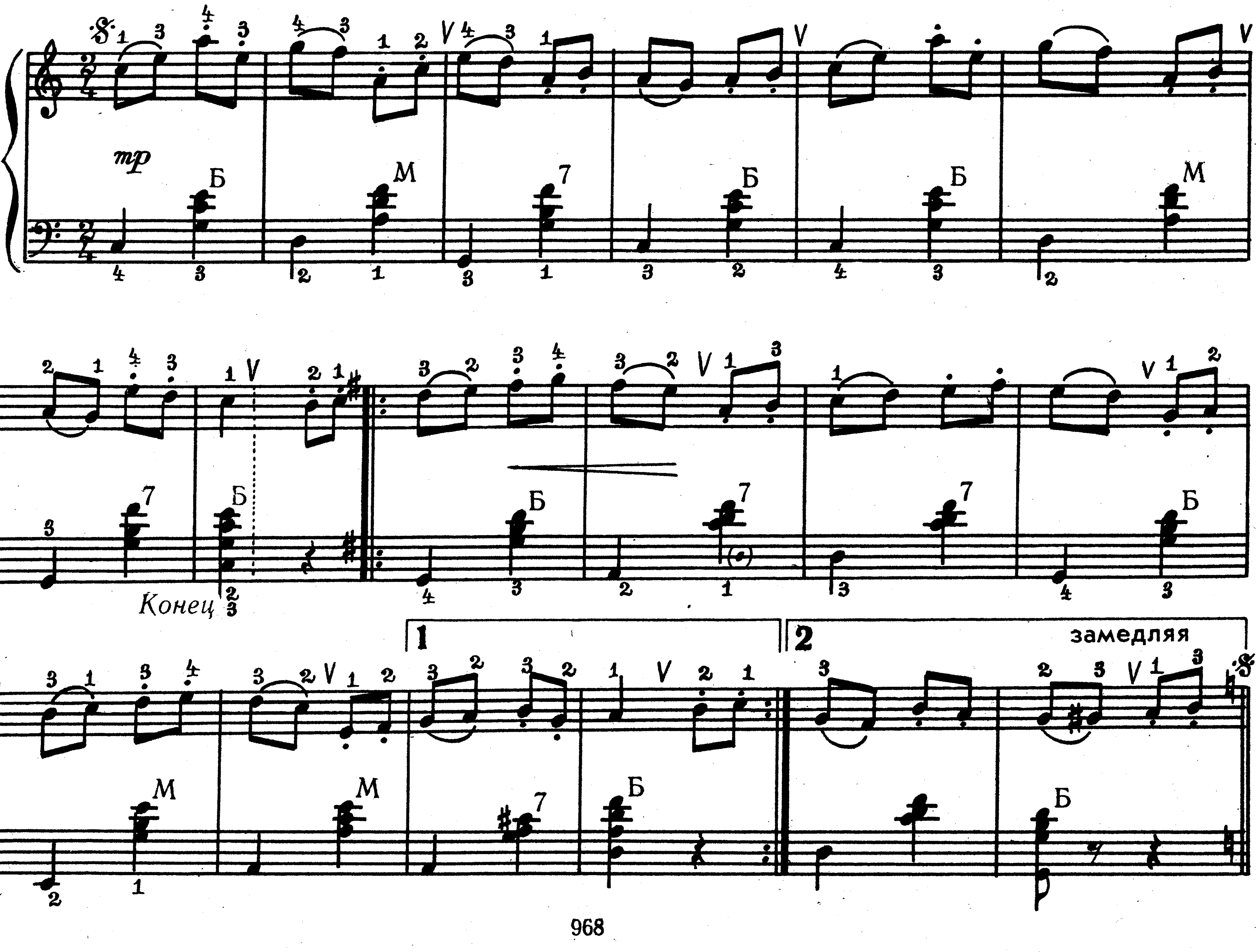
Неторопливо



2

В. ИВАНОВ

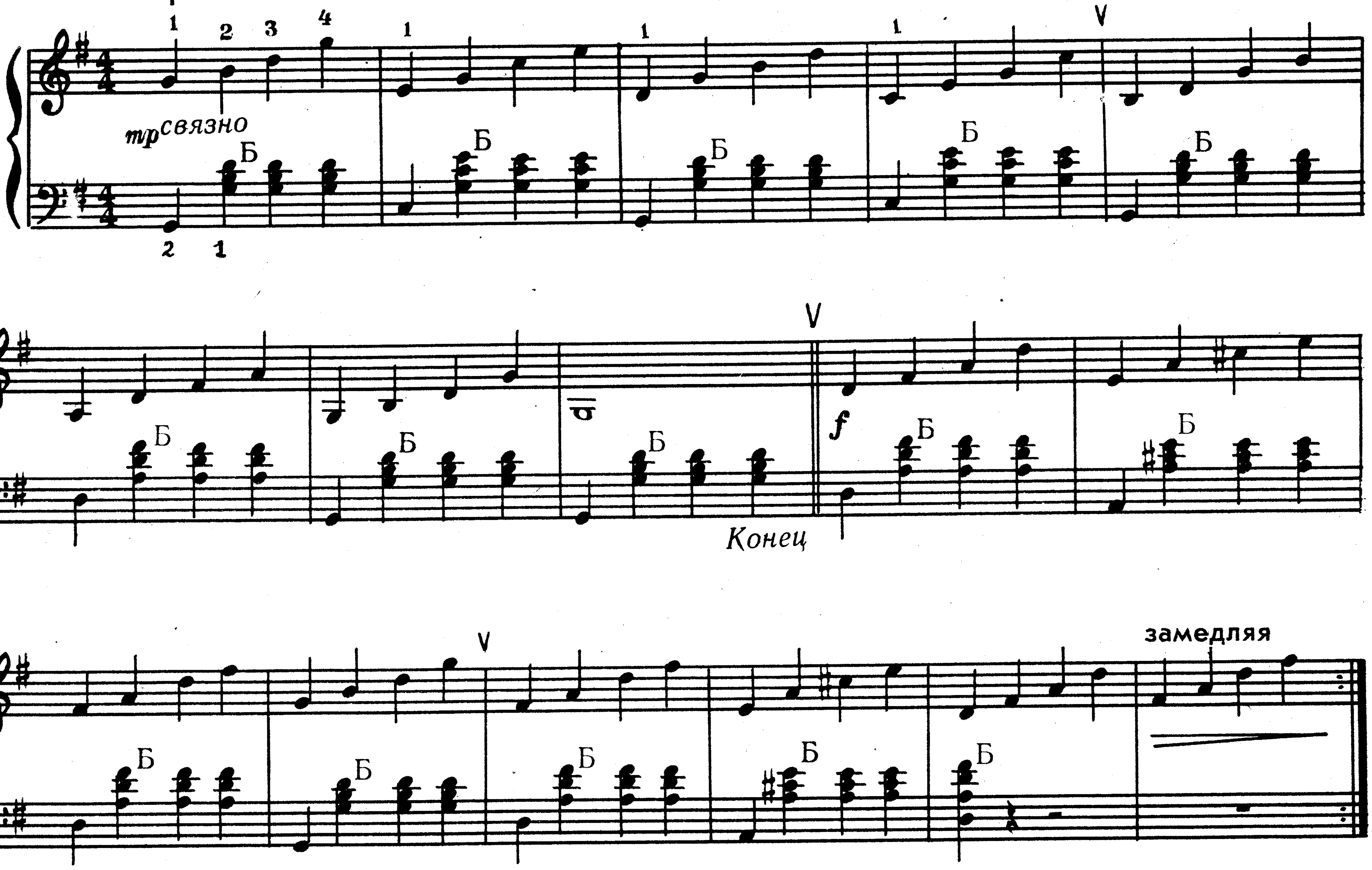
Не спеша


mp
Б
М
7
Конец
1
2
замедляя

3

В. ИВАНОВ

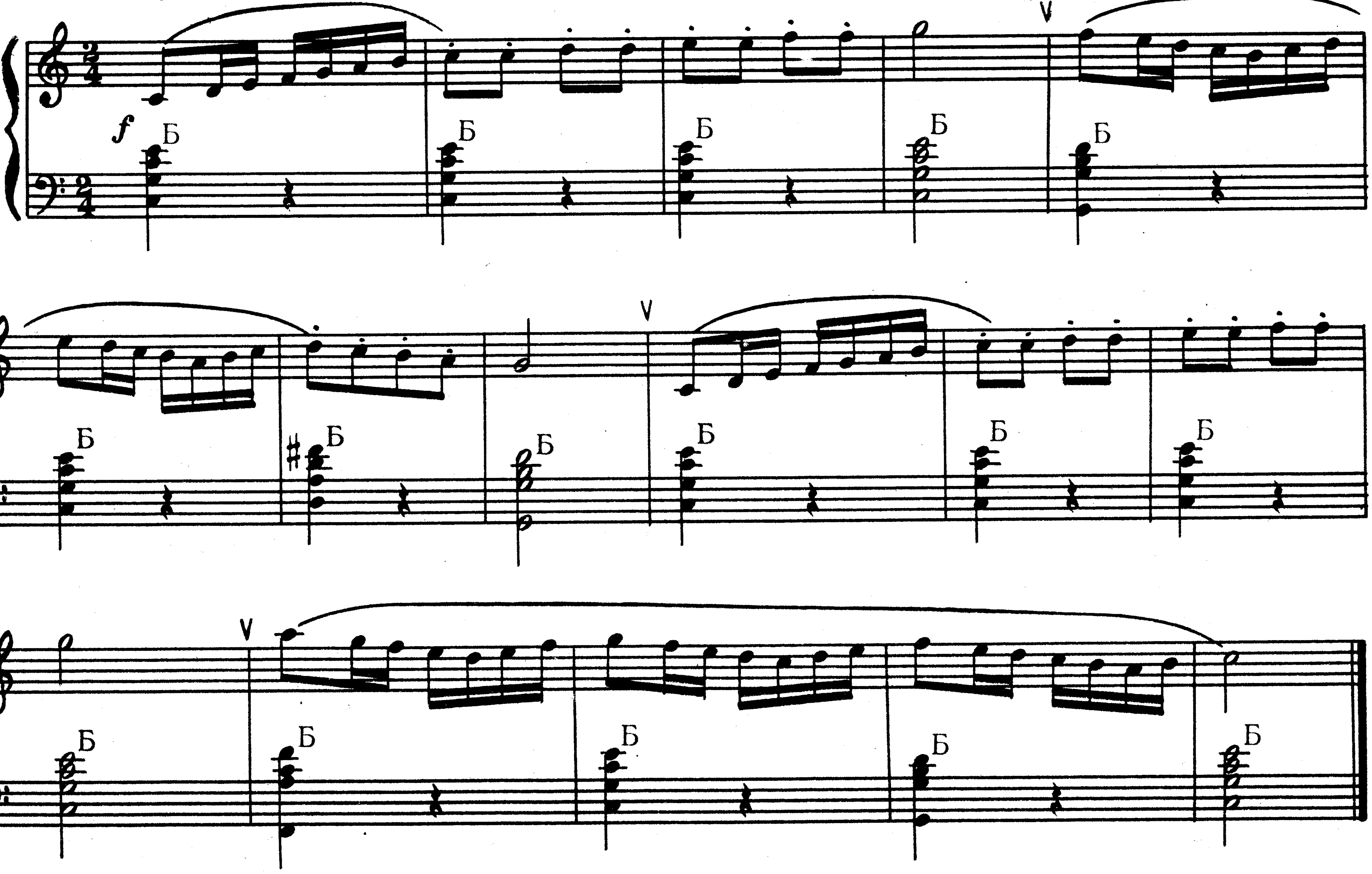
Умеренно


mp связно
1
2
3
4
2
1
Б
V
f
Конец
замедляя

4

В. ИВАНОВ

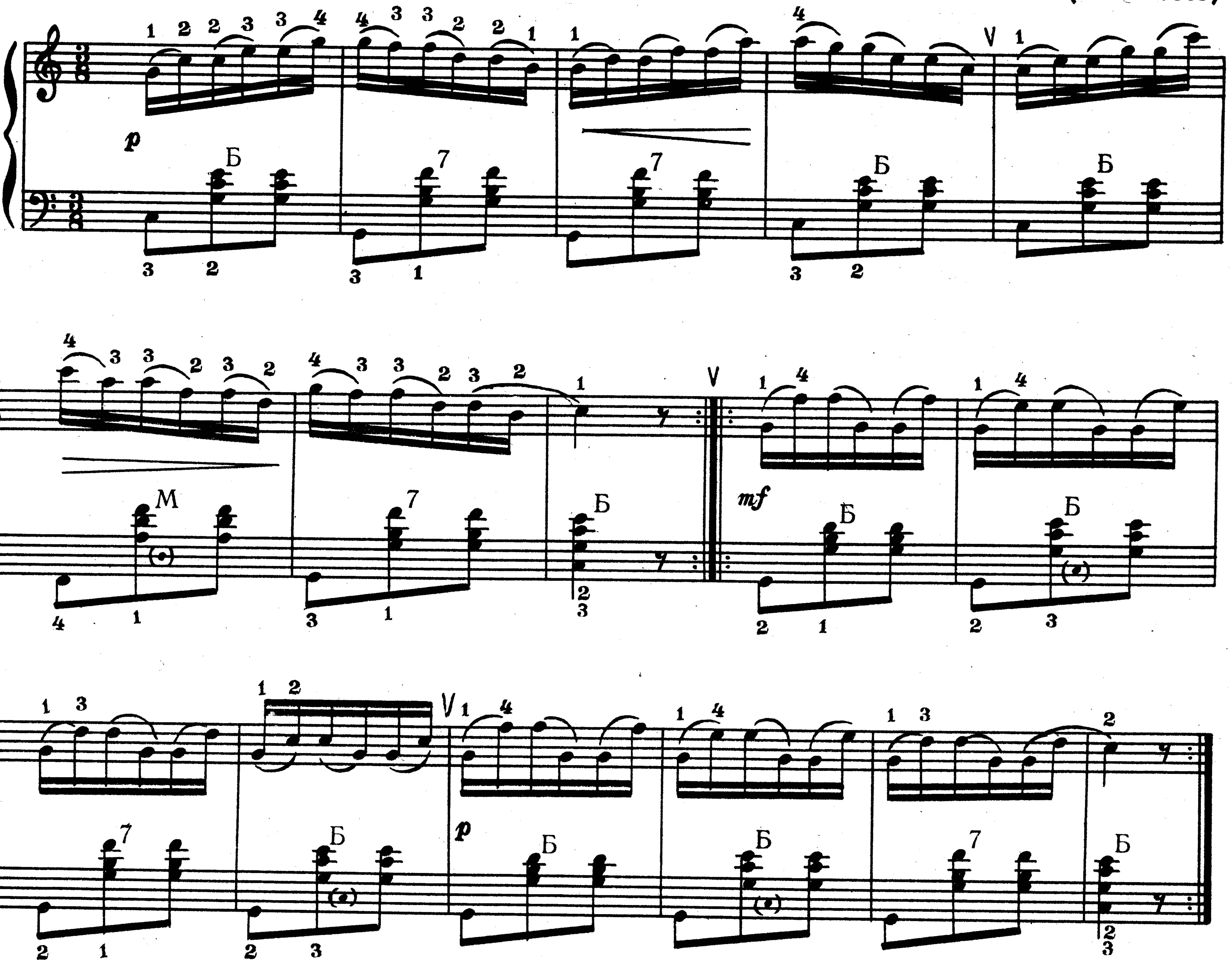
Умеренно



5

Темп вальса

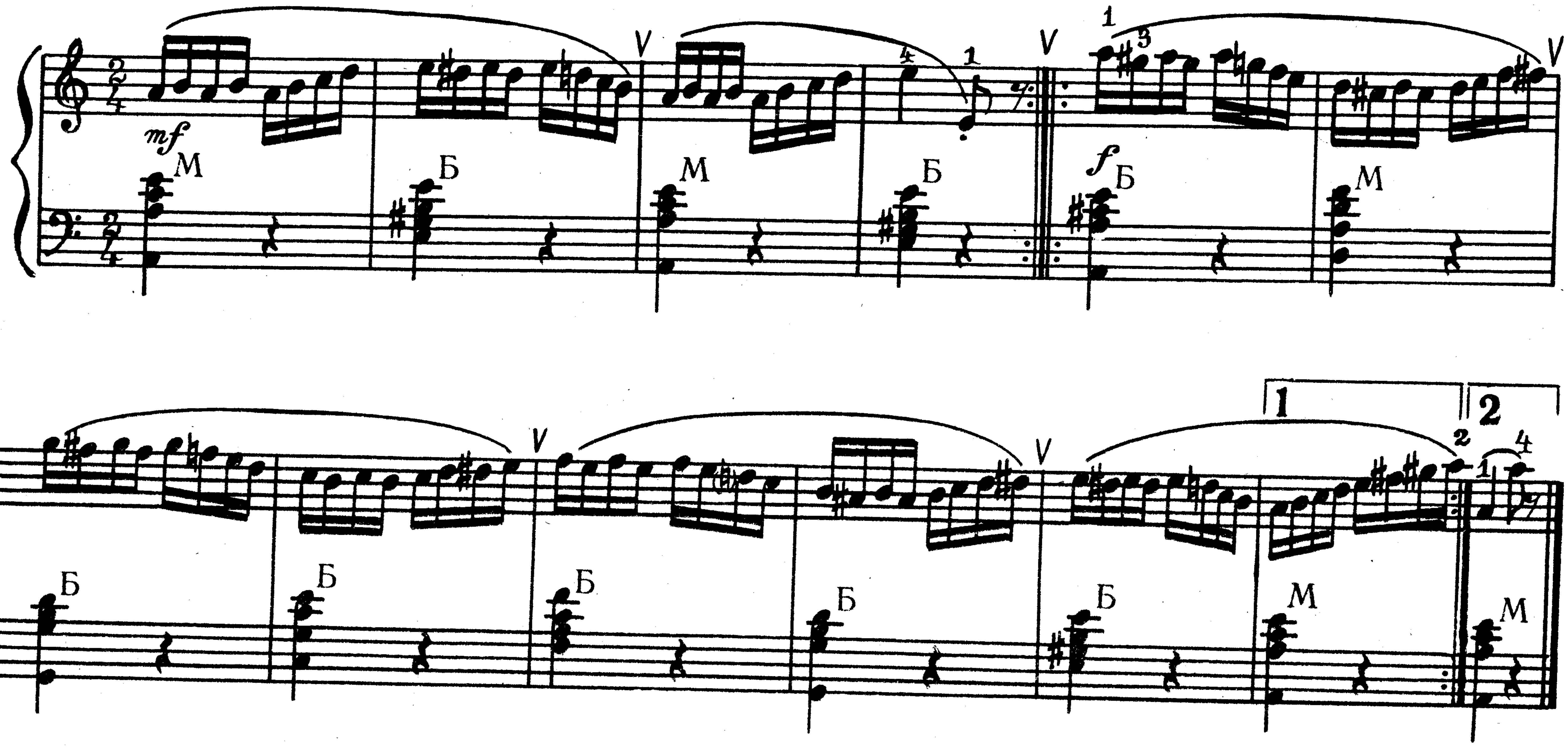
Г. ВОЛЬФАРТ
(1791—1883)



6

Скоро

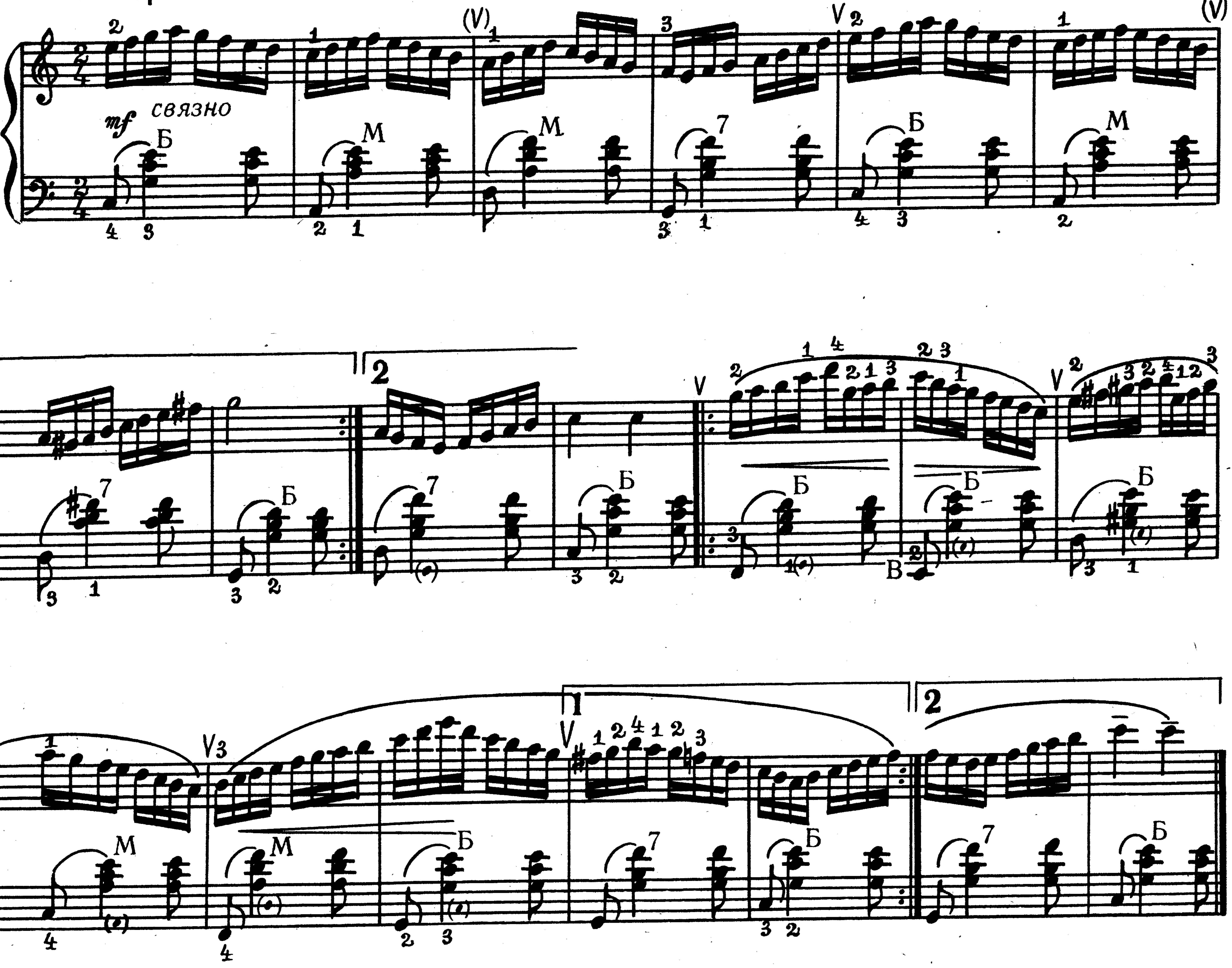
И. БЕРКОВИЧ



7

В. ИВАНОВ

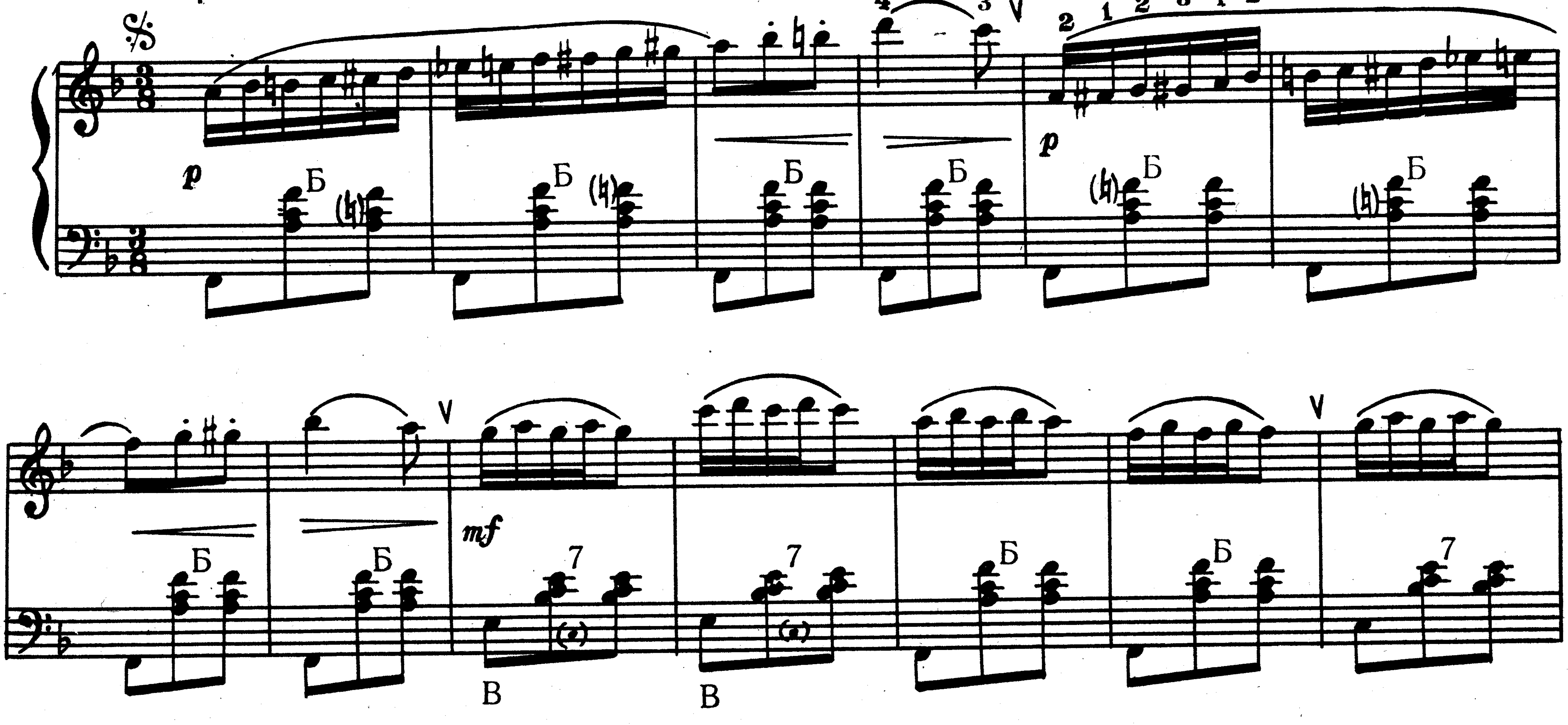
Неторопливо

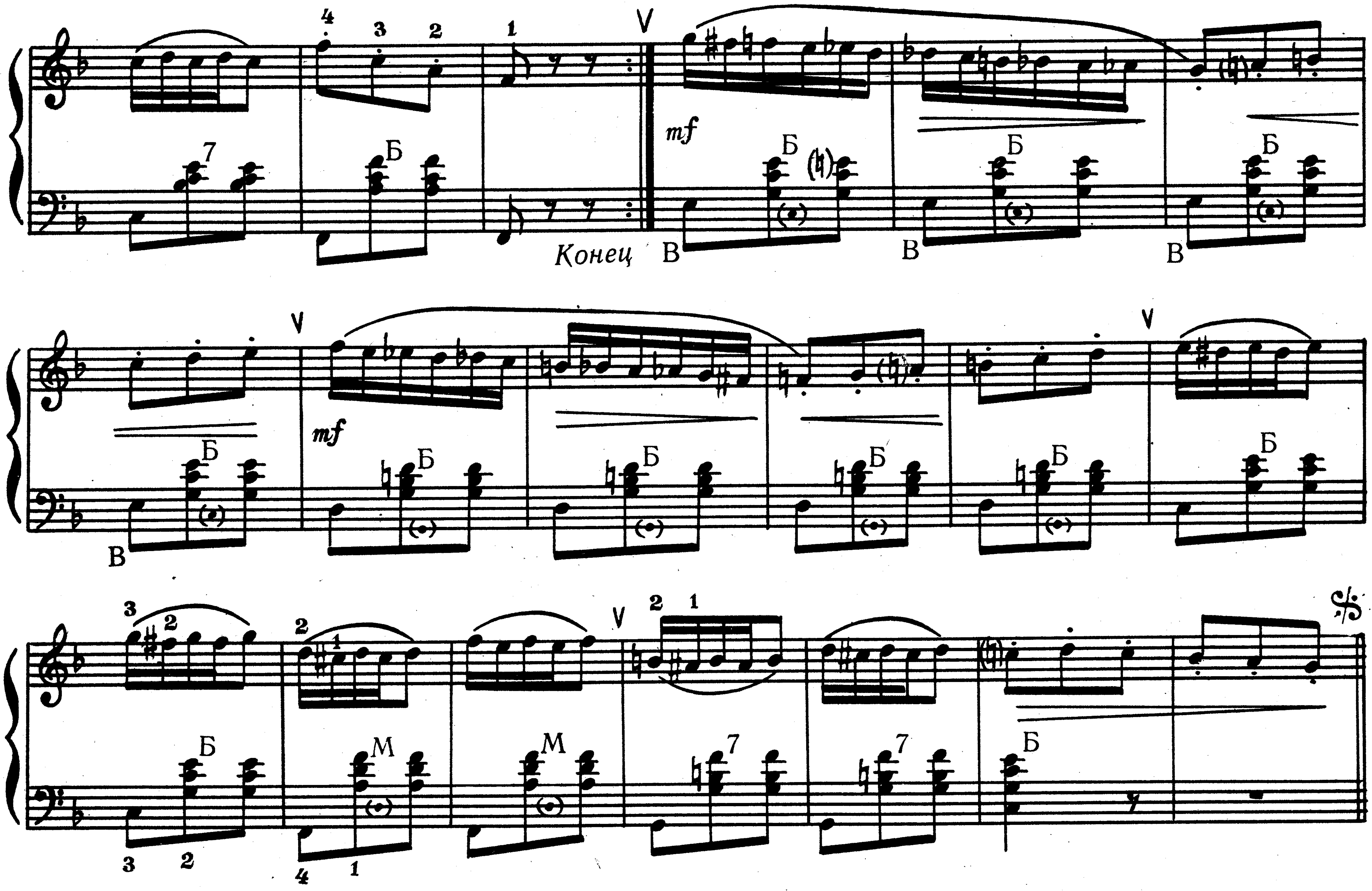

mf связно
Б
М
7
В
(V)
V

8

К. ЧЕРНИ

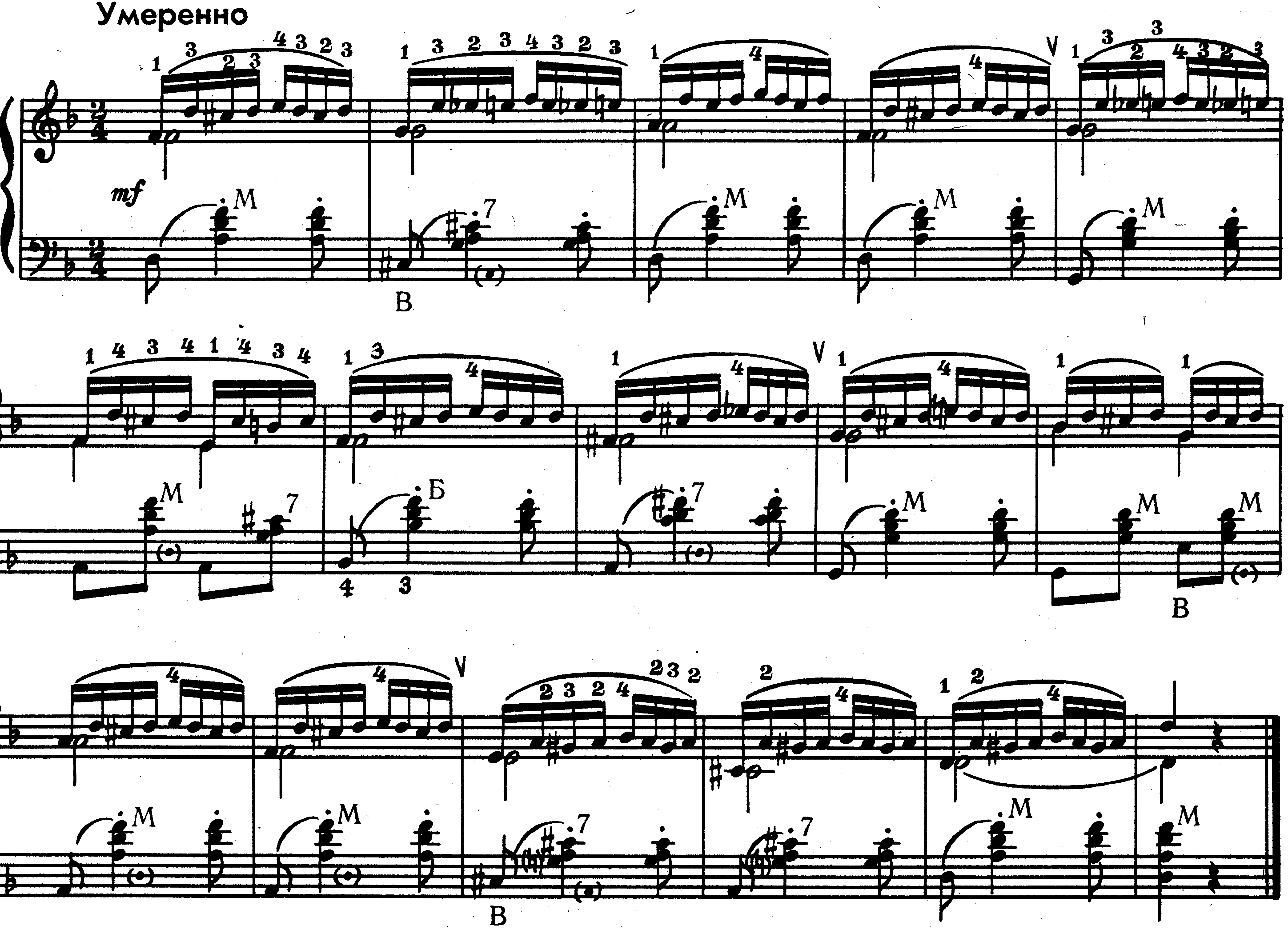
Скоро




mf
Конец
Б
В
М
7

9

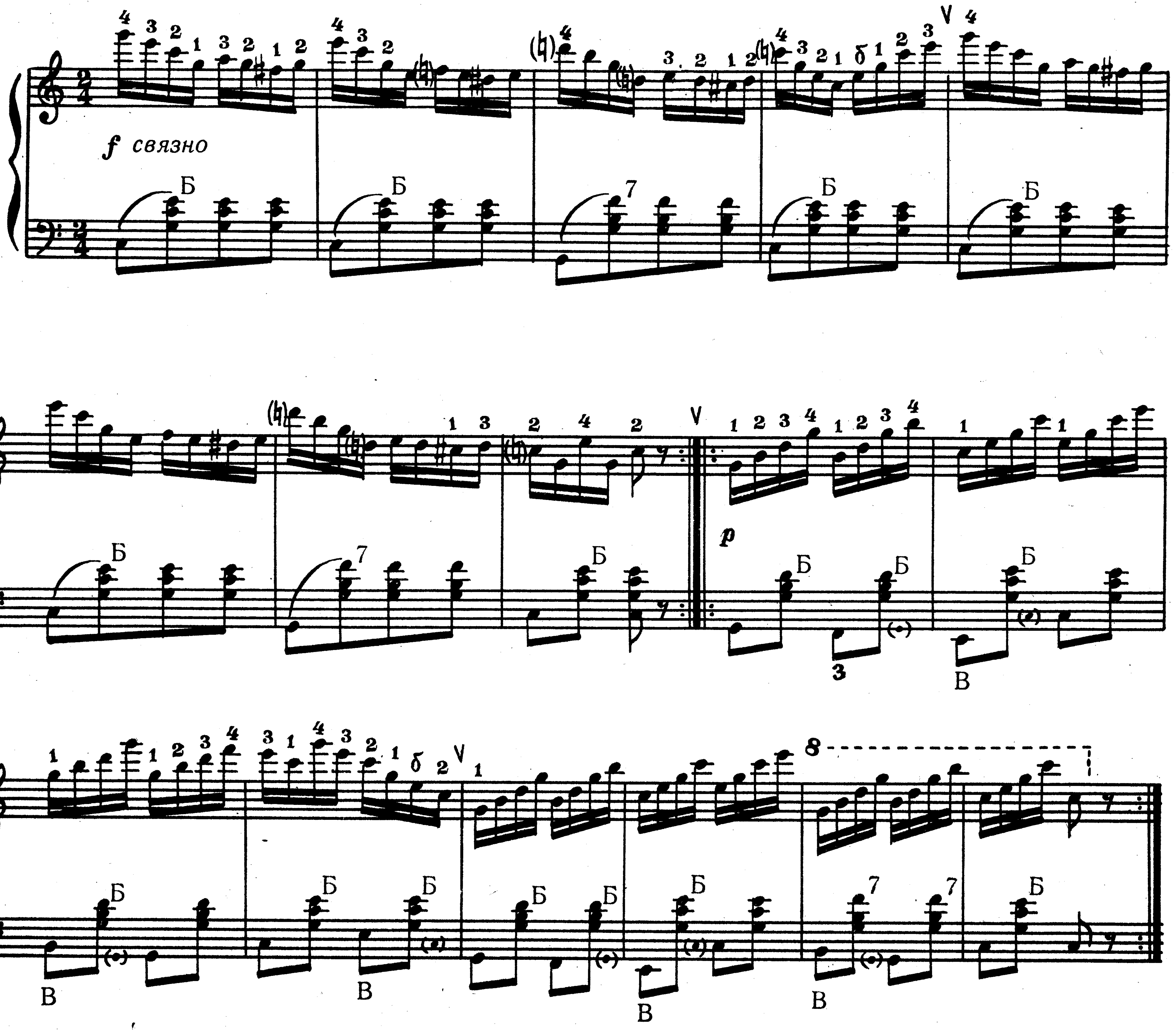
А. РОЖКОВ


Умеренно
mf
М
Б
В
7

10

Скоро

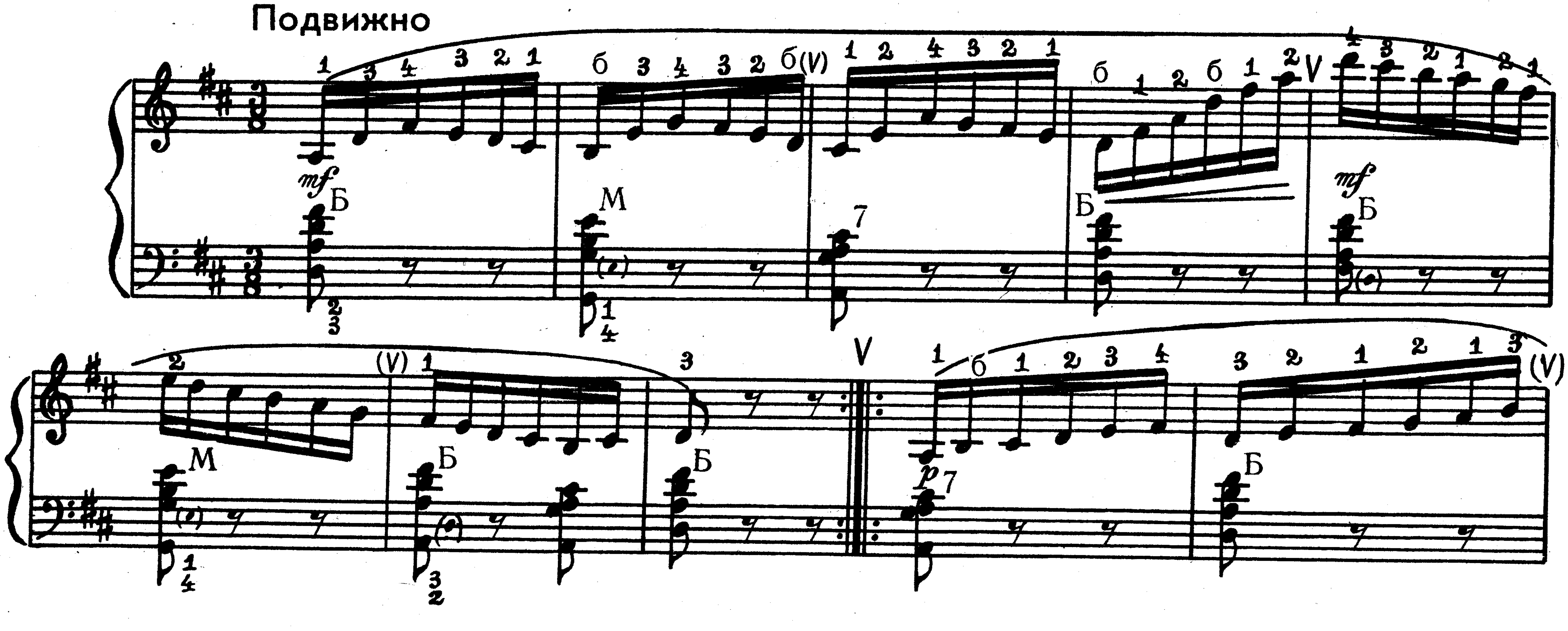
К. ЧЕРНИ

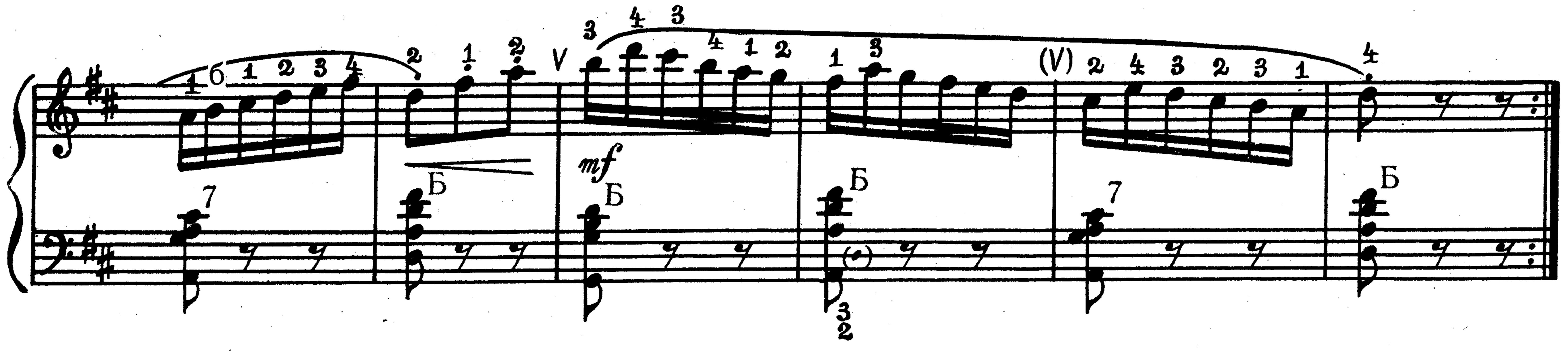

f связно
p
Б
В
7
8

11

Г. ВОЛЬФАРТ

Подвижно

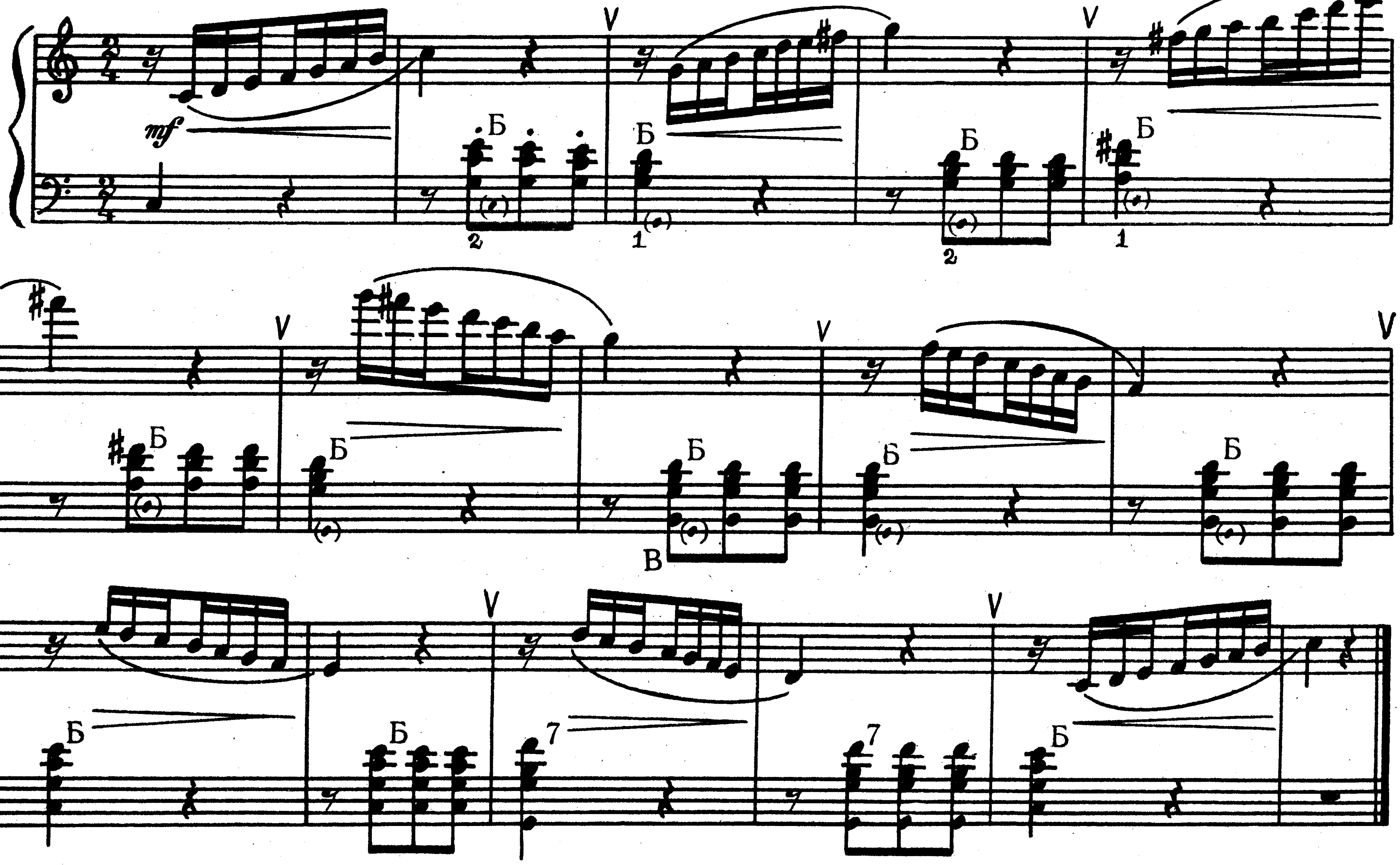




12

К. ГУРЛИТ

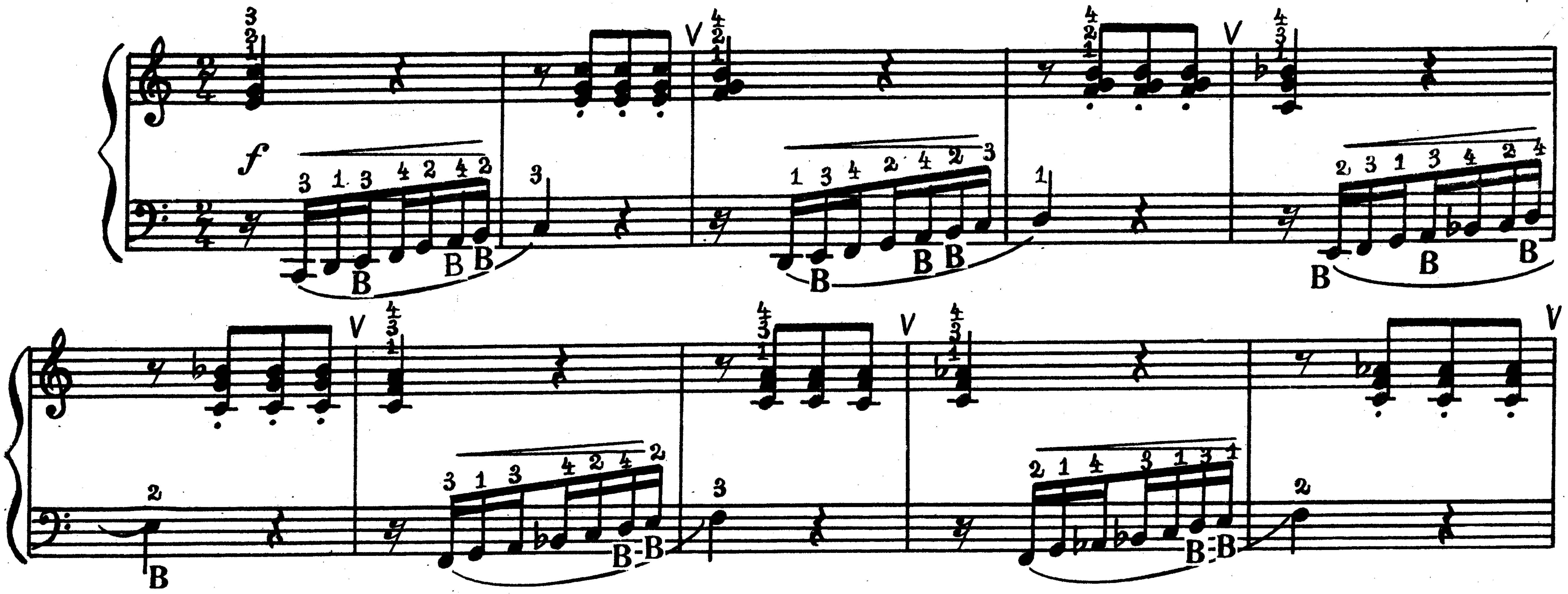
Скоро

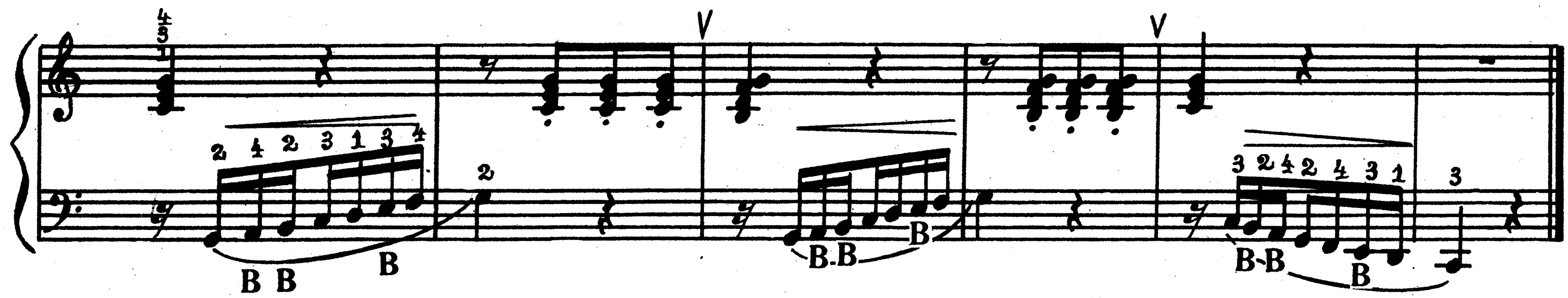


13

К. ГУРЛИТ

Скоро

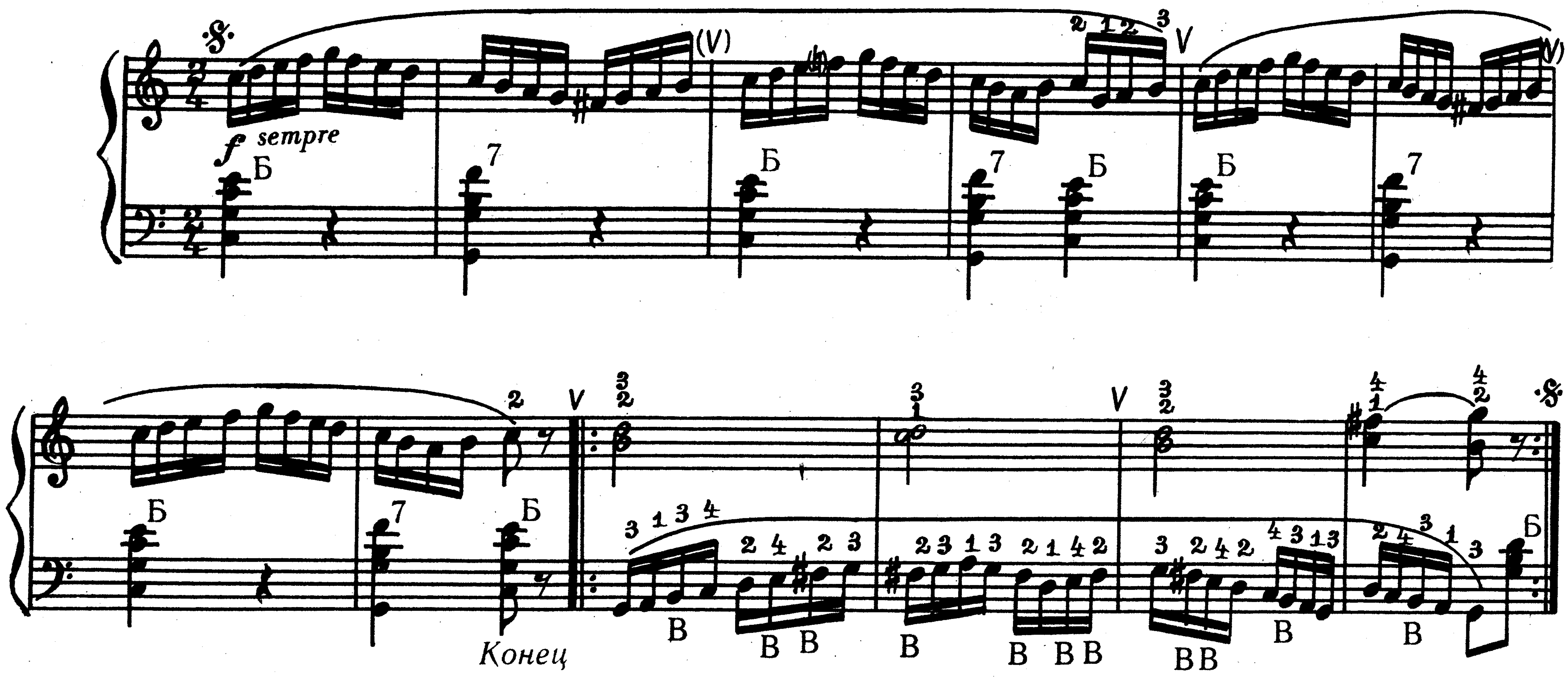




14

Г. БЕРЕНС

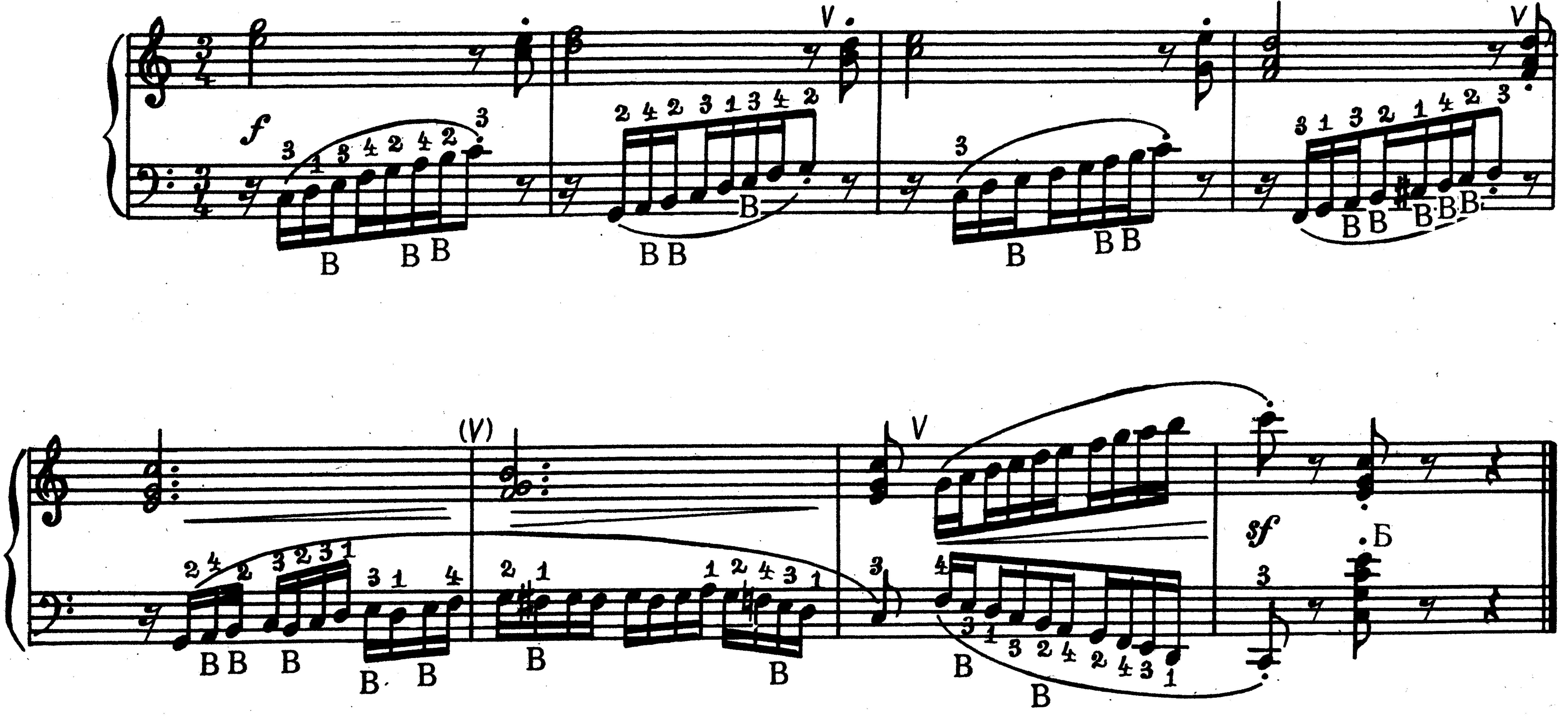
Умеренно


f sempre
Конец

15

К. ЧЕРНИ

Скоро



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСПОЛНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Над музыкальностью исполнения учащемуся следует кропотливо работать уже с первых шагов обучения добиваясь выразительного, осознанного произнесения каждого звука. В этой связи необходимо также ясно представлять особенности звукоизвлечения на баяне, знать основные закономерности исполнительства, постоянно овладевать техническими средствами воплощения художественного замысла. Рассмотрим некоторые особенности звукоизвлечения на баяне.

Наиболее характерным выразительным средством баяна является плавность и певучесть звучания. Достижение этого и составляет одну из главнейших задач учащегося.

Первая трудность в этом отношении заключается в обеспечении одинаковой связности тонов. Неупорядоченное соединение звуков, при котором они то наплывают друг на друга, то оказываются по-разному разделенными, создает впечатление неряшливости исполнения.

Учитывая это, необходимо тщательно прослушивать каждое соединение, добиваясь одинаковой связности тонов не только внутри лиги, но и в более крупных построениях, частях, во всей пьесе.

В одноголосии при поступенном движении мелодии непроизвольно лучше соединяются звуки, извлекаемые на клавишах соседних рядов (1-го—2-го, 2-го—3-го и наоборот) и заметно менее связно при последовании клавиш не соседних рядов (1-го—3-го или 3-го—1-го).

При исполнении двухголосия небрежность соединения тонов возникает из-за того, что лучше связываются те созвучия, которые извлекаются чередованием разных пальцев и менее связно играются двойные ноты при помощи перенесения одних и тех же пальцев на другие клавиши. Наилучший вариант здесь—исполнение всех двойных нот чередованием разных пальцев, а это возможно лишь с применением большого пальца.

Если такую аппликатуру подобрать почему-либо нельзя и перенесение одних и тех же пальцев на последующие клавиши неизбежно, то лучше отказаться от очень связного соединения (легатиссимо) отдельных сочетаний, но добиться одинаковой, хотя и несколько меньшей связности (легато) на протяжении всего построения, гаммы, пассажа и т. п.

Следовательно, большой палец целесообразно применять лишь в тех случаях, когда при его помощи обеспечивается исполнение всех сочетаний двухголосия чередованием разных пальцев. Если этого нет, можно вполне обойтись четырехпальцевой аппликатурой, так как легатиссимо все равно невозможно.

При игре двойными нотами очень важно добиться строго одновременного начала и окончания обоих тонов. Чаще всего получается так, что соседние тоны, исполняемые одним и тем же пальцем, начинают звучать несколько позже, чем те, которые играются разными пальцами и, естественно, лучше связываются. Это создает впечатление неряшливости. Другая крайность—общее укорачивание длительностей, слишком заметное паузирование.

Для достижения одновременного начала звучания и связного исполнения применяют особый прием. Выдержав звучащее сочетание, пальцы быстрым дугообразным (но относительно спокойным) движением одновременно переносят на следующие клавиши. Если при несвязном исполнении пальцы при смене клавиш делают два определенных движения (поднимаются при снятии и опускаются при нажатии), то в указанном приеме эти движения как бы совмещаются за счет сокращения времени подъема.

Из-за невозможности чередовать разные пальцы этот прием единственно применим и при исполнении трех- и четырехзвучных аккордовых сочетаний. Очень связное исполнение здесь возможно лишь эпизодически, за счет скольжения пальцев.

Если в левой руке партия баса изложена теми же длительностями, что и аккорды в правой, то есть движется параллельно, то и исполняться она должна тем же приемом. Единство штриха требуется и при параллельном движении октав в правой руке и баса в левой.

Общая связность звучания весьма часто, хотя и непроизвольно нарушается при исполнении арпеджио, ломаных секст и октав.

Следует обратить внимание на соединение последнего звука предыдущей группы арпеджио с первым звуком последующей (если короткие арпеджио группируются по четыре, то соответственно это будут четвертый и первый звуки). Исполняя ломаные октавы и сексты, надо добиваться связности не только внутри интервала, но и при соединении его второго звука с тоном, начинающим новый интервал.

Связность звучания часто нарушается и тогда, когда в правой руке совмещается проведение основной темы легато с аккомпанементом или вторым голосом стаккато. Здесь нужно добиваться, чтобы переход с одного звука на другой в теме происходил после того, как снято звучание аккомпанемента или вспомогательного голоса. Приобретать этот навык следует уже в самом начале обучения, добиваясь перехода с одного звука на другой при связном исполнении в правой руке только после того, как снят аккомпанемент в левой. Нужно избегать характерного для учащихся достижения связности звучания (при переходе от одного такта к другому) за счет задерживания аккомпанемента в левой руке, вместо легато в правой.

Недостаточная связность может быть вызвана и тем, что не учитывается отсутствие у баяна педали (в отличие от фортепиано), продлевающей звучание после того, как пальцы сняты с клавиш. Резко, быстро снимая пальцы, исполнитель разрывает звучание, музыкальную ткань. При несвязном исполнении(а также при паузах, цезурах) каждый звук должен заканчиваться не коротко, а мягко, как бы уводиться в конце и только потом сниматься.

С отсутствием педали связаны и некоторые особенности исполнения аккомпанемента. Аккомпанировать надо четко, но мягко, прослушивая звучание баса и аккордов. Нужно спокойно снимать пальцы, не «срывать» их.

Исполнение баса имеет свои особенности. Чем реже он появляется, тем он должен быть продолжительнее. При чередованиях бас—аккорд, бас—аккорд басы играются несколько продолжительнее аккордов (но не связываются с ними). В трехдольном метре, где бас обычно появляется через два аккорда, продолжительность его еще больше. Он исполняется выдержанно, но также не связанно с аккордом. При чередованиях бас—три аккорда он, как правило, залиговывается с первым из них. Если же бас появляется еще через большее количество аккордов, то и звучание его, несмотря на написание, должно быть еще более продолжительным, то есть он может задерживаться на один или несколько аккордов.

В синкопированном ритме бас не следует исполнять стаккато. Так в последовательности — бас восьмая, аккорды четверть и восьмая — необходимо бас полностью выдержать (а часто и залиговать с четвертью), а аккорды сыграть короче, чем они написаны.

Указанная закономерность сохраняется и тогда, когда в аккомпанементе вместо аккордов встречаются паузы (например, бас—аккорд—пауза—аккорд). Здесь бас также играется продолжительнее написанного.

Несмотря на одинаковую запись, продолжительность звучания баса должна быть различной и в зависимости от фразировки. В начале построения бас должен быть относительно коротким и удлиняться по мере приближения к более высокой динамической точке, которая обычно отмечается не только большей силой, но и длительностью звучания.

Отдельно следует сказать о создании нескольких звуковых планов, о выделении главной мелодии.

При параллельном движении голосов (двойные ноты, трезвучия, аккорды одинаковой длительности) подчеркивание мелодии достигается более активным нажатием клавиш этого голоса (активные движения пальцев, исполняющих основной голос, могут возникать и подсознательно в результате вслушивания в мелодию).

В полифонической фактуре, где голоса двигаются разными длительностями, многоплановость звучания достигается следующим образом: вступление каждого звука основного голоса дается на более высоком динамическом уровне, громче, чем звуки остальных голосов. И хотя звучание основного голоса приходится заметно ослабить, когда движение переходит к подголоскам, все же и во время их исполнения наш слух продолжает помнить более высокие динамические точки и воспринимать главную мелодию как бы в иной плоскости, не смешивая ее с вспомогательными голосами. Фразировку при этом следует осуществлять только по главному голосу, движение же подголосков подчеркивается здесь не столько при помощи динамики, сколько за счет прослушивания ладово-гармонического тяготения.

Необходимые для этого навыки ведения меха должны воспитываться с первых шагов обучения. Уже на первых этапах нужно добиваться более легкого звучания на слабых долях такта, необходимо научиться играть аккорды аккомпанемента несколько тише, чем бас и т. п. Кстати, при совмещении мелодии и аккомпанемента в одной руке звучание их тоже должно быть разноплановым. Все это требует очень гибкого ведения меха, постоянной смены его напряжения.

Исполнение художественного произведения не может быть выразительным без достоверной передачи его стиля, характера и образного строя. Об этом следует помнить, в частности, при исполнении переложений: нельзя не учитывать особенностей звучания того инструмента, для которого произведения написаны в оригинале. Особую важность это обстоятельство приобретает в связи с исполнением на баяне фортепианных пьес: ведь рояль не дает возможности филирования звуков. Наоборот, его характерной особенностью является затухание звучаний. И на баяне филирование должно применяться лишь в известной мере, как восполнение недостатка фортепиано в этом отношении.

Вообще филированием не следует злоупотреблять. Излишнее усиление звучащей длительности («вытягивание» звуков) чаще всего искажает характер произведения, делает исполнение чрезмерно чувствительным, «слезливым», свидетельствующим о невысоком художественном вкусе играющего.

Стремлением избежать филировки объясняется и применение при исполнении старинной и классической музыки так называемого ступенчатого крешендо. Заключается оно в том, что усиление звучания происходит не на протяжении каждой длительности (не при помощи филирования), а ступенями, за счет более сильного (но ровного внутри длительностей) звучания каждого последующего звука по сравнению с предыдущим.

Исполняя старинную и классическую музыку, следует помнить, что для произведений этих стилей (в отличие, например, от романтической музыки) характерны размеренность движения, подчеркнутая ритмичность коротких звуков, строгость и сдержанность чувств, относительная динамическая ровность отдельных построений, а также эффектная динамическая контрастность.

Выразительное исполнение невозможно без осознанной фразировки, ясного расчленения музыкального произведения на отдельные построения и их последующего объединения.

Музыка — искусство звуковое и временно́е и отличается от других видов искусства (живопись, скульптура и т. п.) тем, что, развертываясь во времени, передает не только определенные эмоциональные состояния, но и их смену, движение чувств. Движение в музыке передается устремленностью одних звуков к другим. «Конечный пункт» такой устремленности, наивысший момент напряжения называется **кульминацией**.

Помимо главной кульминации, мелодия содержит и второстепенные, частные кульминации. С кульминацией связана структура, строение мелодии (и произведения). Наименьший структурный элемент мелодии — **мотив** — имеет свою кульминацию (опорную точку) на сильной доле такта.

По особенностям строения различаются мотивы двух основных видов (в широком смысле):

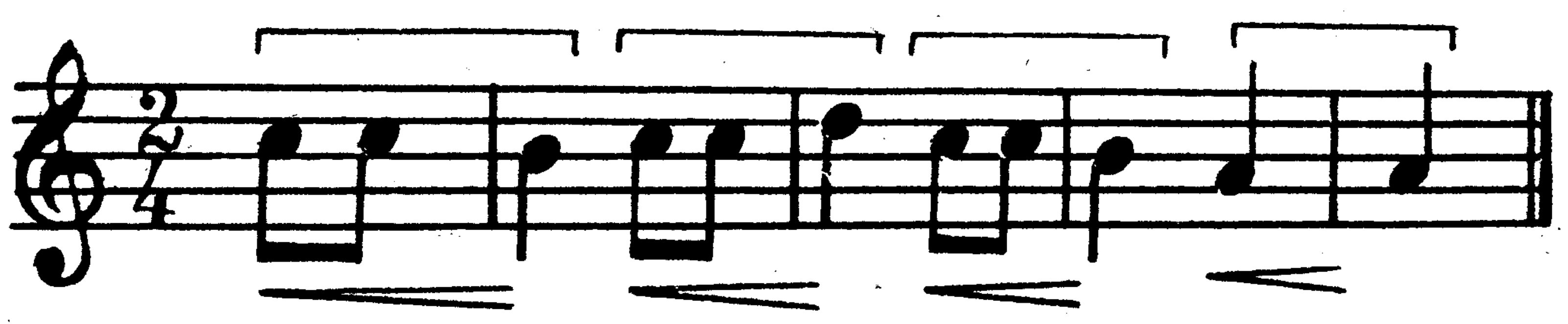
1. Ямбический, начинающийся со слабой доли такта и устремляющийся к последующей сильной.

2. Хореический, начинающийся с сильной доли и заканчивающийся на более слабой.

В узком смысле ямбический и хореический мотивы характерны для двухдольного метра и строятся так:

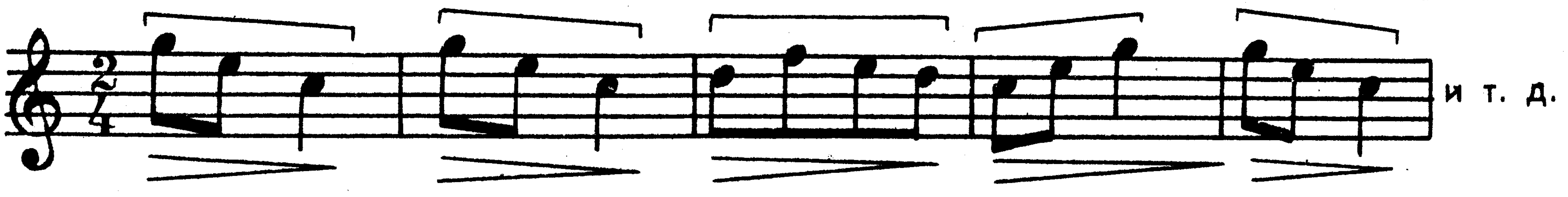
НЕ ЛЕТАЙ, СОЛОВЕЙ

Ямб: Русская народная песня



ЭТЮД

Хорей: Г. БЕРЕНС

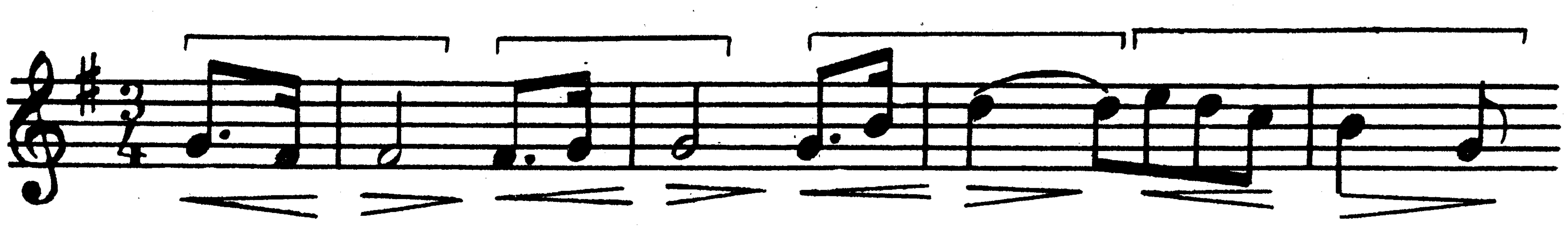


В трехдольном метре встречаются два вида мотивов ямбического строения:

а) амфибрахический, начинающийся с третьей, затактовой доли:

МЕНУЭТ

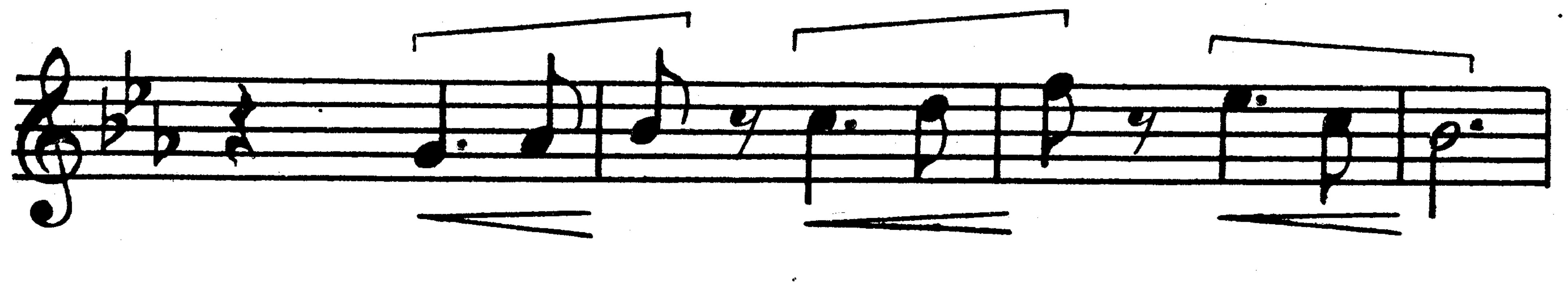
Л. БЕТХОВЕН



б) анапестический, начинающийся со второй доли:

ВАЛЬС

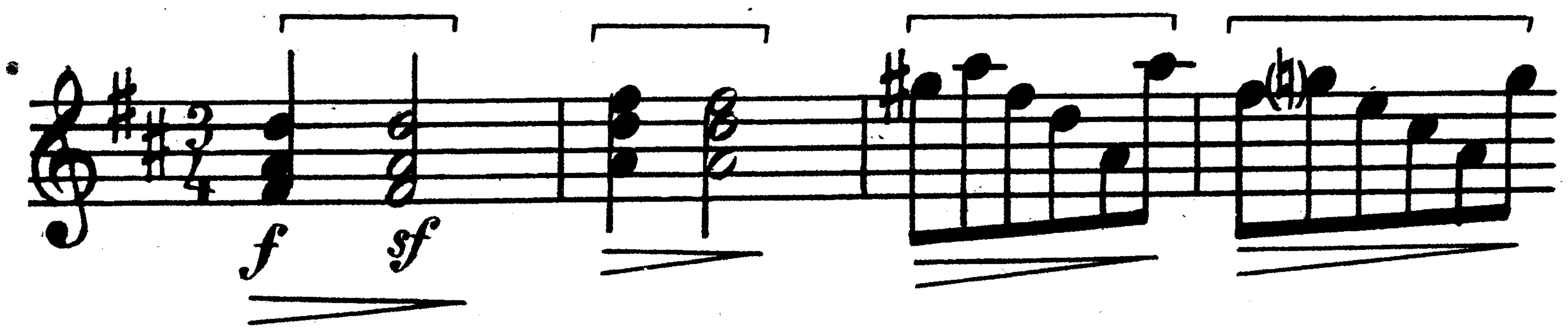
П. ЧАЙКОВСКИЙ



Мотив хореического строения в трехдольном метре называется дактилическим. Начинается так же, как и в двухдольном, на сильном времени:

КРЕСТЬЯНСКИЙ ТАНЕЦ

Л. БЕТХОВЕН

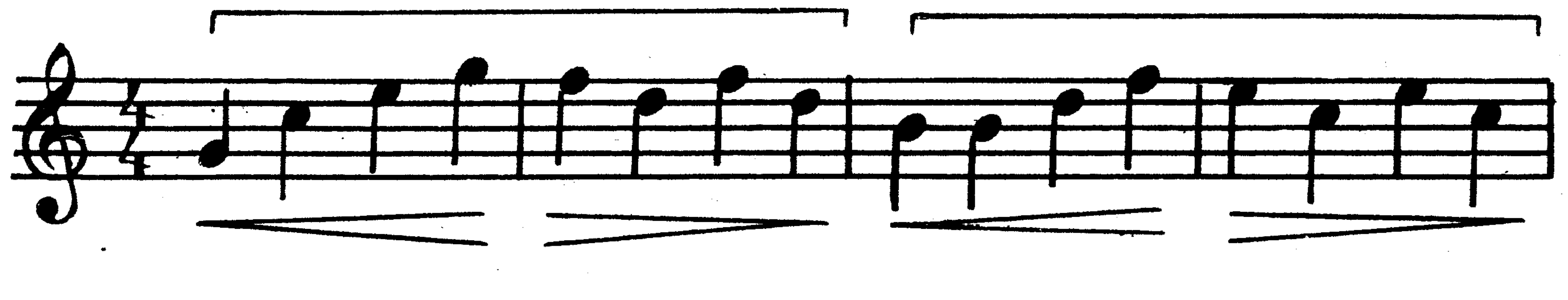


Знание строения мотива позволяет правильно определить направление устремленности. Исполнение мотива будет грамотным тогда, когда опорная точка произносится более значительно, весомо, а остальная часть мотива более легко. Кроме того, та часть мотива, которая находится перед опорной точкой, динамически восходяща, а следующая после нее — нисходяща. В этом легко убедиться, если произнести слова аналогичного строения — *не летай* (ямб), *песенка* (хорей). Очевидно, что перенесение акцента до неузнаваемости исказит смысл этих слов. Аналогичным будет результат и в музыке.

Более крупным элементом мелодии по сравнению с мотивом является фраза, охватывающая, как правило, две сильные тактовые доли. Фраза может объединять несколько мотивов (два, три, четыре) или быть неделимой. Наиболее распространенной является двухтактная фраза с кульминационным моментом на сильной доле второго такта:

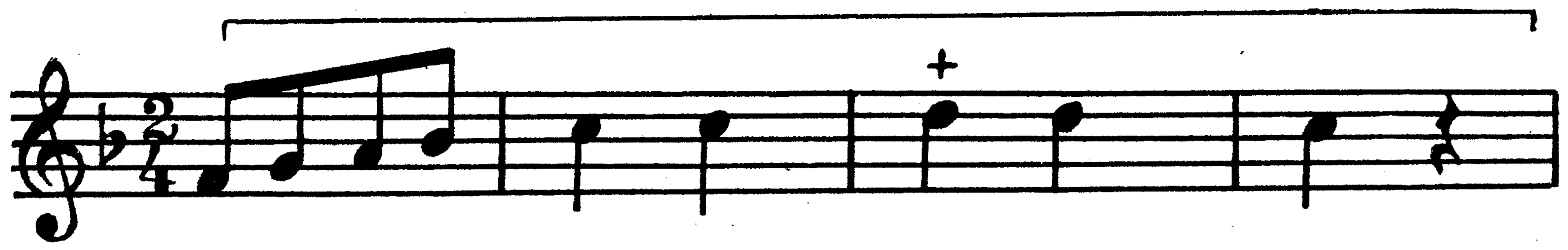
ЭТЮД

К. ЧЕРНИ



В четырехтактной фразе кульминация падает обычно на сильную долю третьего такта:

ПОЛЬСКАЯ ПЕСНЯ



В сложных тактах $\left(\frac{4}{4}, \frac{4}{8}\right)$ при медленном и умеренном темпах встречаются однотактные фразы с кульминационной точкой на 3-й доле (например, начало «Танца маленьких лебедей» П. Чайковского). В небыстром движении двухдольный такт может иногда рассматриваться как четырехдольный. Здесь также может образоваться однотактная фраза с кульминацией на 2-й доле (например, «Танец пастушков» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского).

Выразительное исполнение фразы предполагает различие тактов в отношении их значимости (весомости). Такт, в котором находится кульминация фразы, всегда будет тяжелым, а остальные такты более легкими. В неделимых двухтактных фразах легким будет первый такт, а в четырехтактных — первый, второй и четвертый (см. предыдущий пример).* В четырехтактных фразах, состоящих из отдельных мотивов, чаще всего бывают тяжелыми первый и третий такты, а легкими второй и четвертый. Кульминационный третий такт по сравнению с первым будет более значительным.

Тяжелый такт чаще всего приходится на новую гармонию. Если смена гармоний происходит через каждые два такта, образуются четырехтактные фразы.

Несколько фраз (например, две четырехтактные, четыре двухтактные) составляют предложение. Из нескольких предложений образуется еще более крупное построение — период. И предложение и период имеют свою кульминацию. Кульминация таких построений, а также части или всей пьесы, более значительны и располагаются в зависимости от строения произведения, его формы. Кульминация — это область наибольшего динамического напряжения. Чаще всего кульминационная точка падает на сильную долю, хотя и не обязательно на самый высокий звук.

Особенно часто кульминация совпадает с так называемой точкой «золотого сечения» (или «золотого деления»), то есть с третьей четвертью общего протяжения пьесы или ее части. В восьмитакте общая кульминация при этом падает на сильную долю шестого такта (например, в популярном «Музыкальном моменте» фа минор Шуберта). В шестнадцатитактовом построении кульминация приходится на одиннадцатый такт. Таким образом, в первом случае до кульминации музыка длится пять тактов, а после достижения ее — три такта. Во втором случае это соответственно десять и шесть тактов. Подход к кульминации осуществляется как путем сопоставления ряда нарастаний и спадов, так и прямым (восходящим) движением.

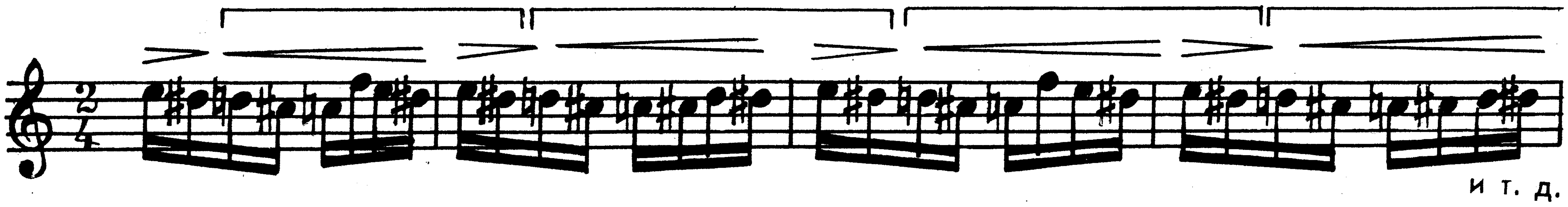
---

* Не следует смешивать двухтактную фразу с двухтактами, образующимися при связном исполнении мотивов. Здесь второй такт может быть легким (как, например, во 2-й части этюда № 8 на стр. 60).

При чередовании в мелодии равных длительностей (шестнадцатых или восьмых) важно обеспечить постоянную устремленность одних звуков к другим. Например:

ПОЛЕТ ШМЕЛЯ

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ



Здесь устремленность достигается благодаря тому, что каждые шесть звуков (начиная с 3-й шестнадцатой) направлены к седьмому, расположенному на более сильном времени.

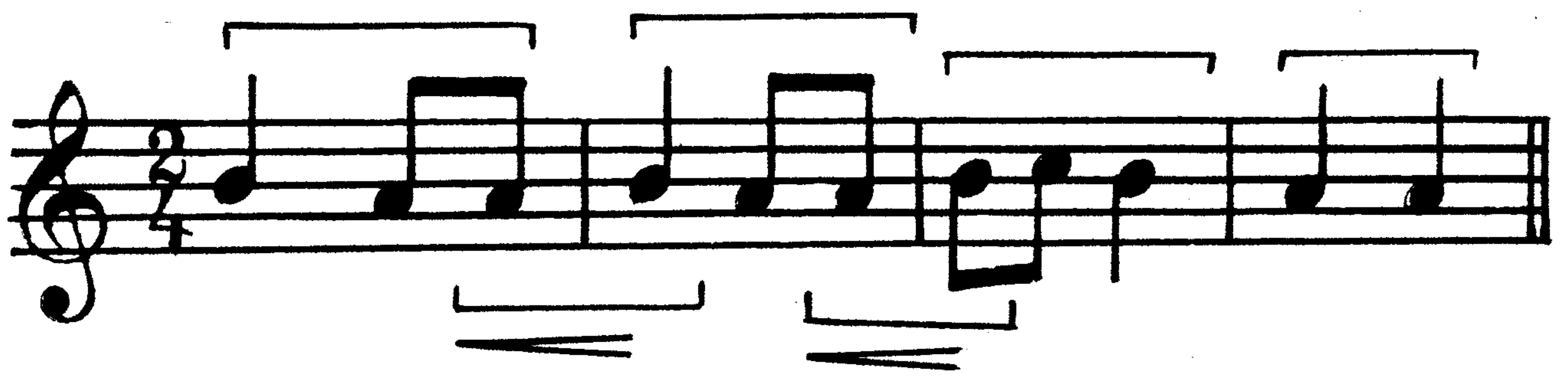
Такая устремленность характерна и для других пьес с аналогичным движением мелодии, а также для гамм. При этом требуется легкое исполнение всех звуков кроме опорного. Играть их следует как бы между прочим, одним движением, без какого бы то ни было замаха пальцев, но прослушивая устремленность.

В трехдольном метре, при постоянном чередовании восьмых нот (или в двухдольном метре с триолями), к последующему такту чаще всего устремляются четыре восьмых.

Движение в музыке создается и тем, что короткие длительности относятся, как правило, к последующим более долгим, а не предыдущим (например, в «Шарманке» Шостаковича). Подчиняясь этой закономерности, часто окончание хореического мотива устремляется к последующей сильной доле, образуя как бы начало нового ямбического мотива:

ПЕРЕПЕЛОЧКА

Белорусская народная песня



При исполнении кульминаций характерно расширение звучания непосредственно перед кульминационным моментом, а также более значительное произнесение аккомпанемента.

Внутри мелких построений возможны небольшие отклонения от темпа (ускорения, замедления), что придает исполнению большую выразительность. Такие отклонения называются **агогическими оттенками**. Степень ускорений и замедлений определяется непосредственным ощущением музыки (в зависимости от стиля, характера произведения и художественного вкуса исполнителя).

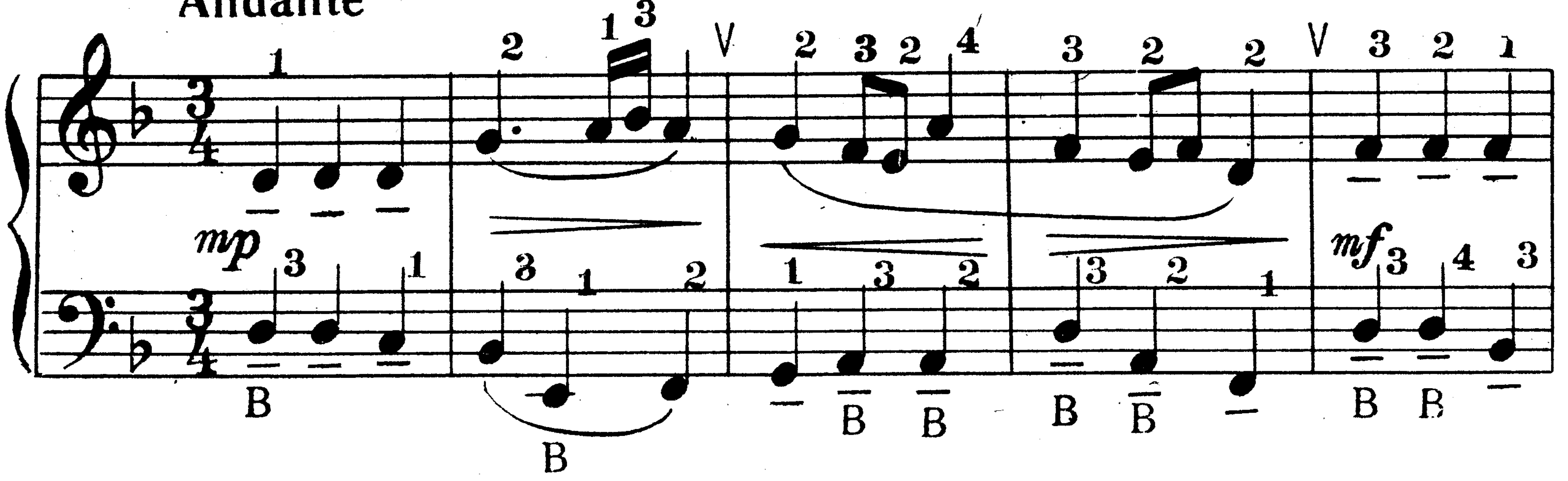
Разучивая пьесы и этюды, следует отметить составные части, определить их строение, найти расположение частных и общей кульминаций, а затем, правильно сопоставляя их исполнение, добиться ощущения целостности всего произведения.

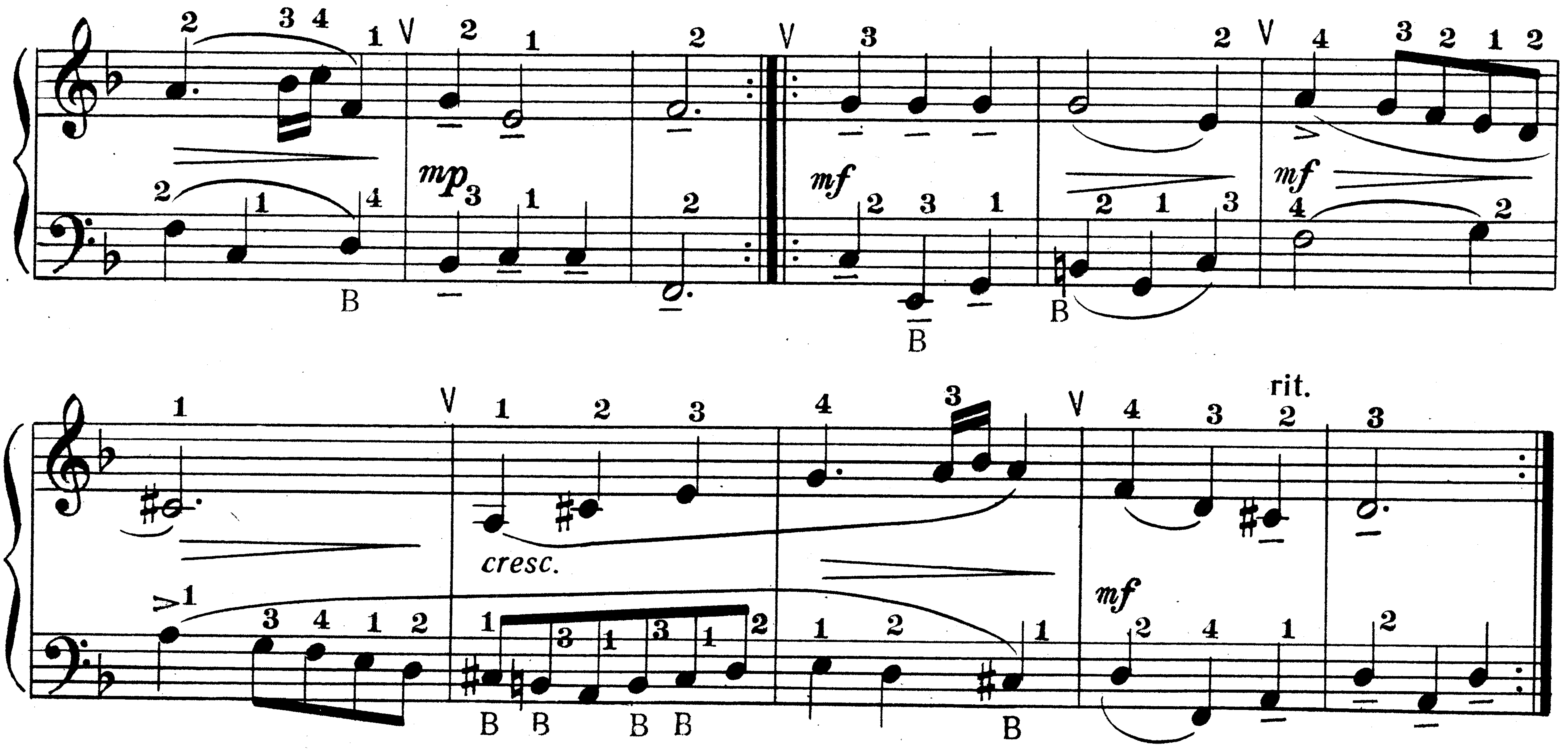
РАЗДЕЛ IV

АРИЯ

И.-С. БАХ
(1685—1750)

Andante

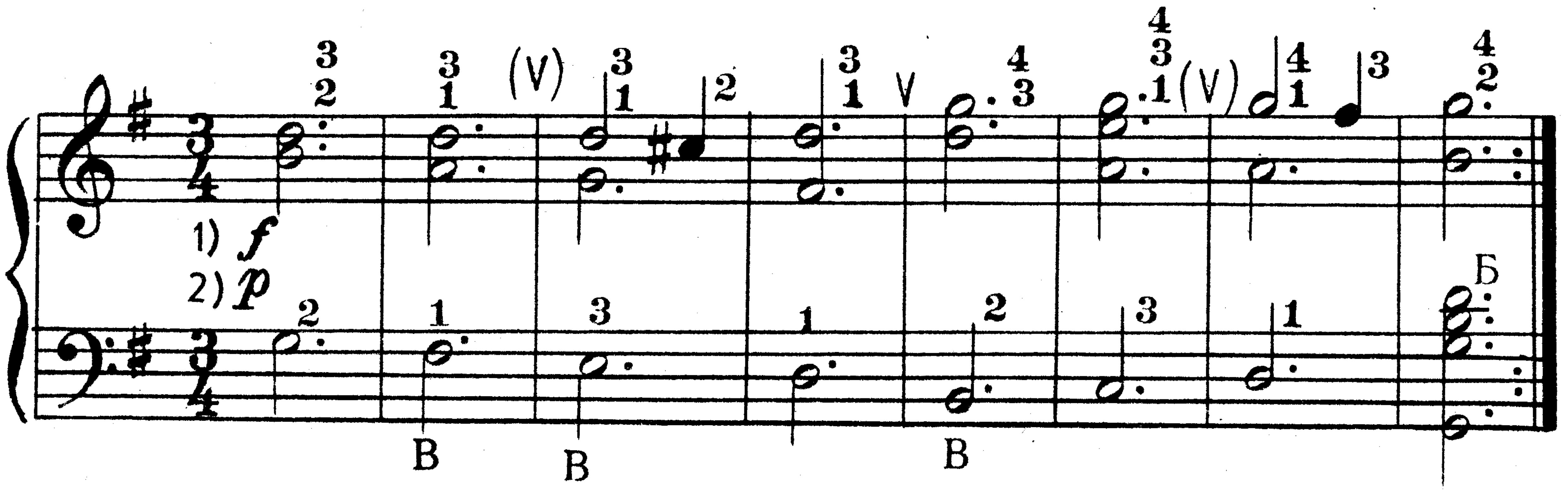


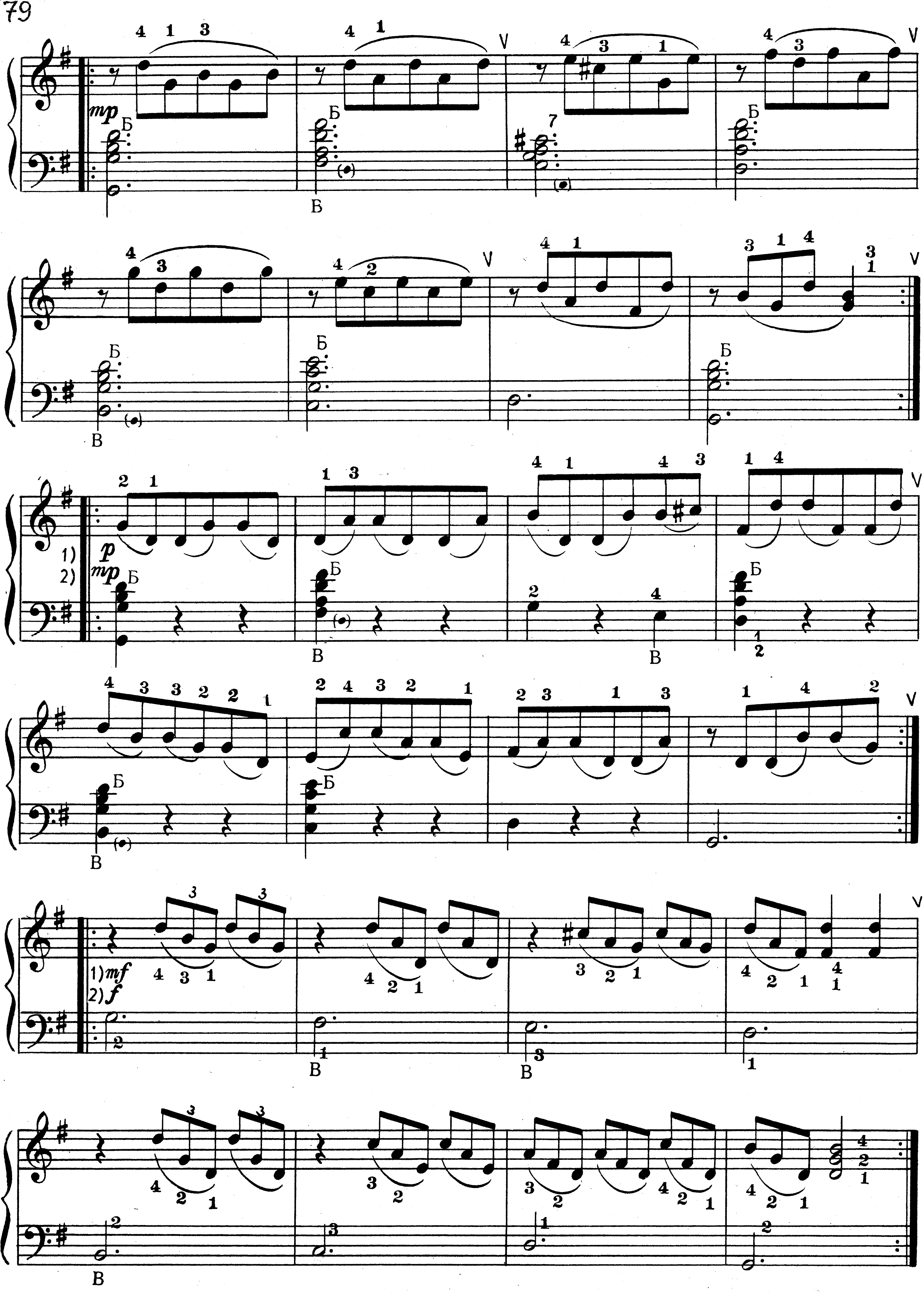

mp
mf
cresc.
rit.
V
В

ЧАКОНА

Г.-Ф. ГЕНДЕЛЬ
(1685—1759)

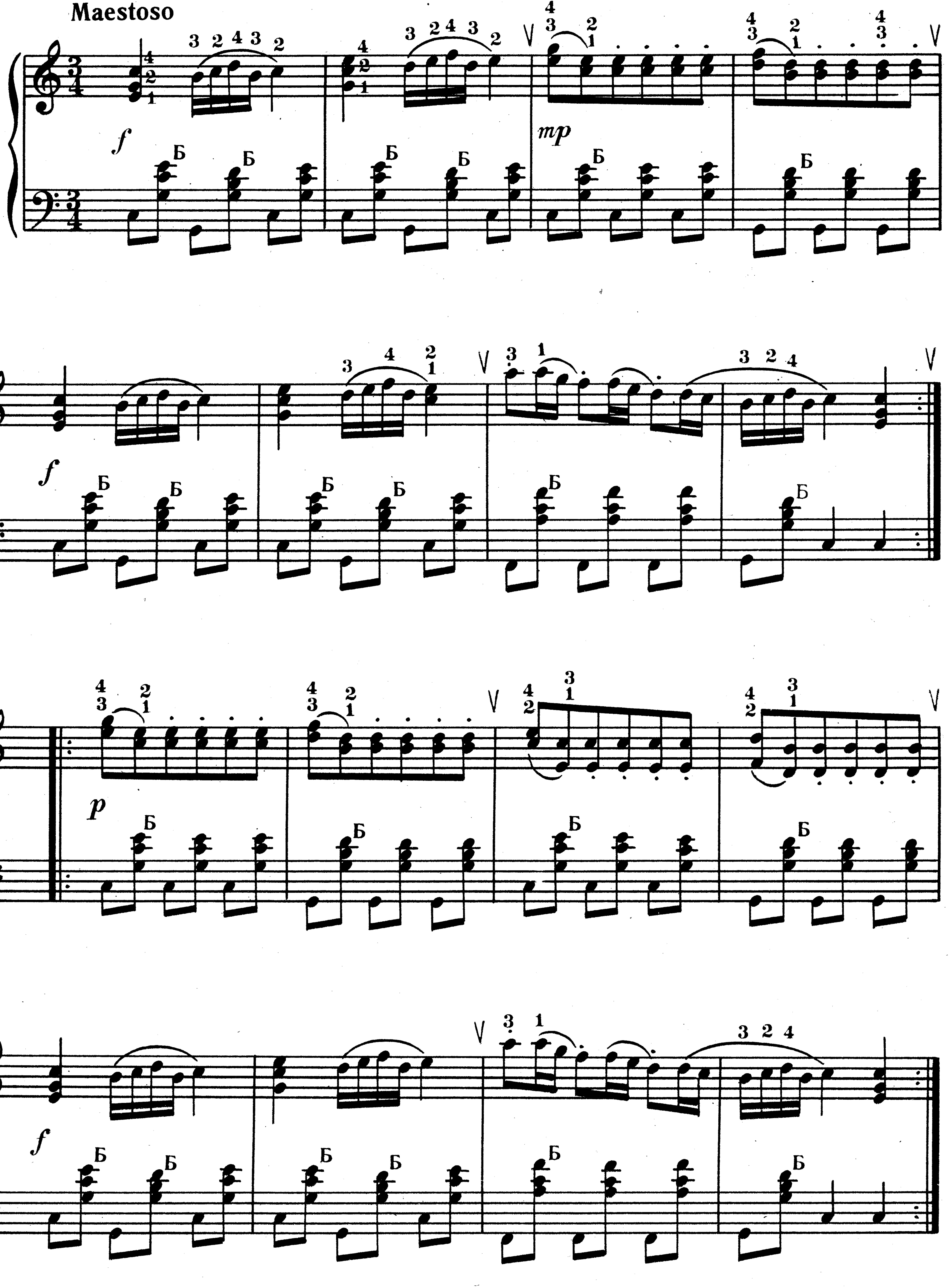
Moderato




mp
Б
В
1) p
2) mp
1) mf
2) f

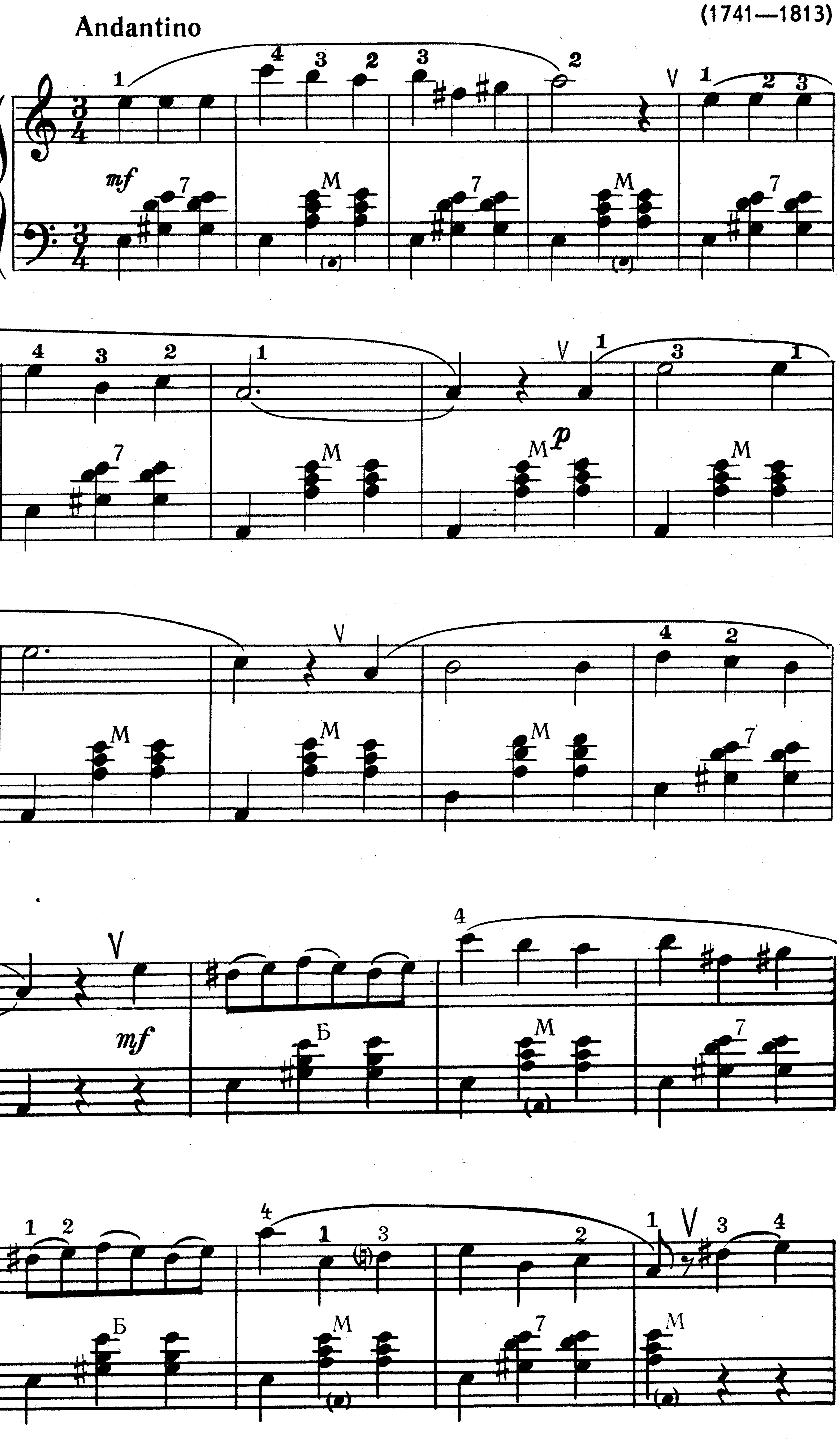
ПОЛОНЕЗ

Л. МОЦАРТ
(1719—1787)

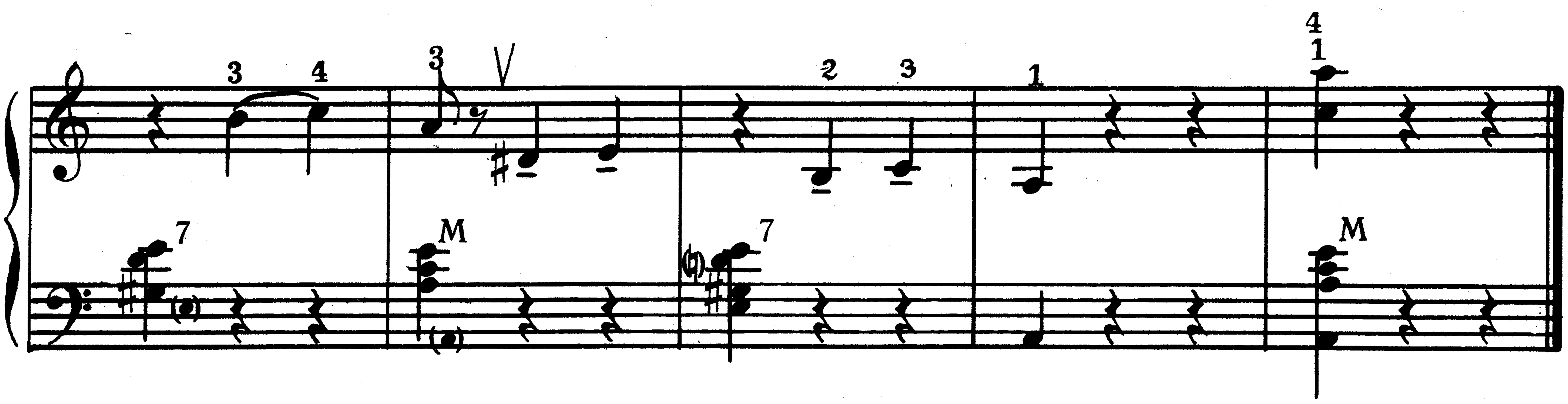

Maestoso
f
mp
Б
f
p
f

СЕРЕНАДА

А. ГРЕТРИ
(1741—1813)

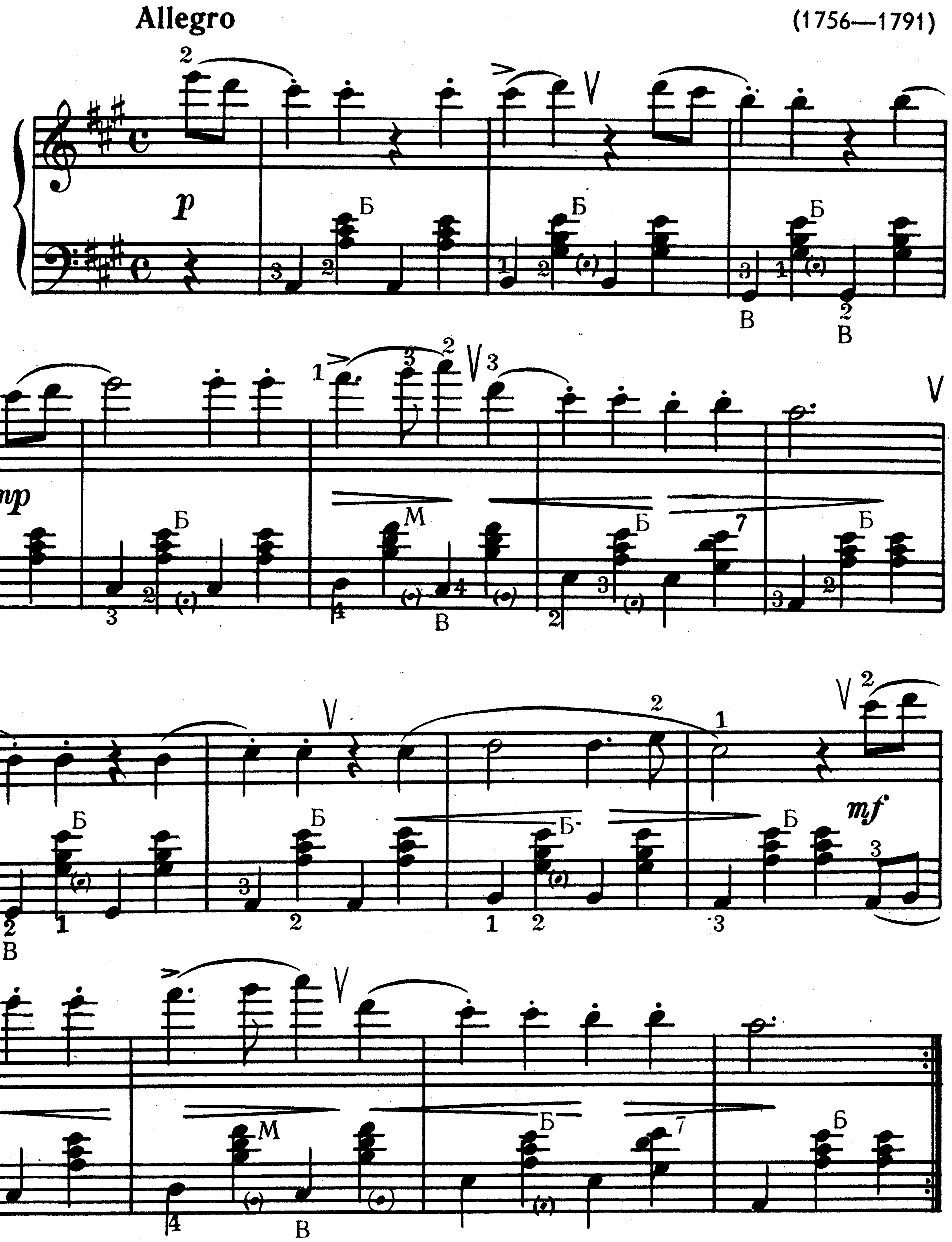

Andantino
mf
p
mf
М
Б
7

968



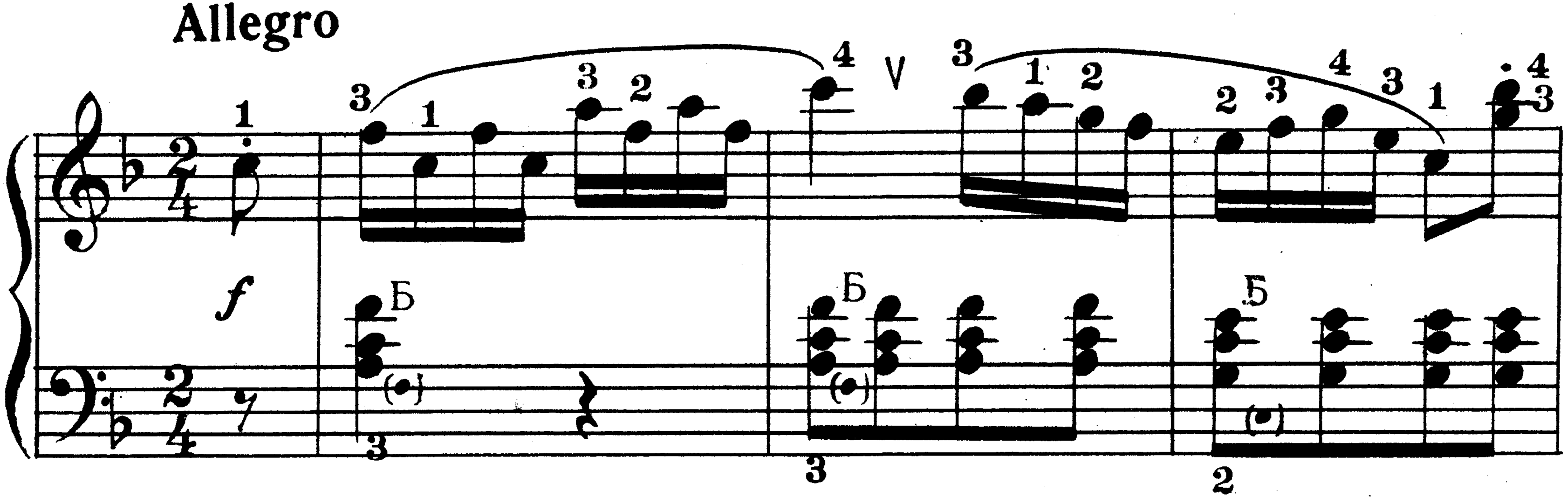
КОЛОКОЛЬЧИКИ ЗВЕНЯТ

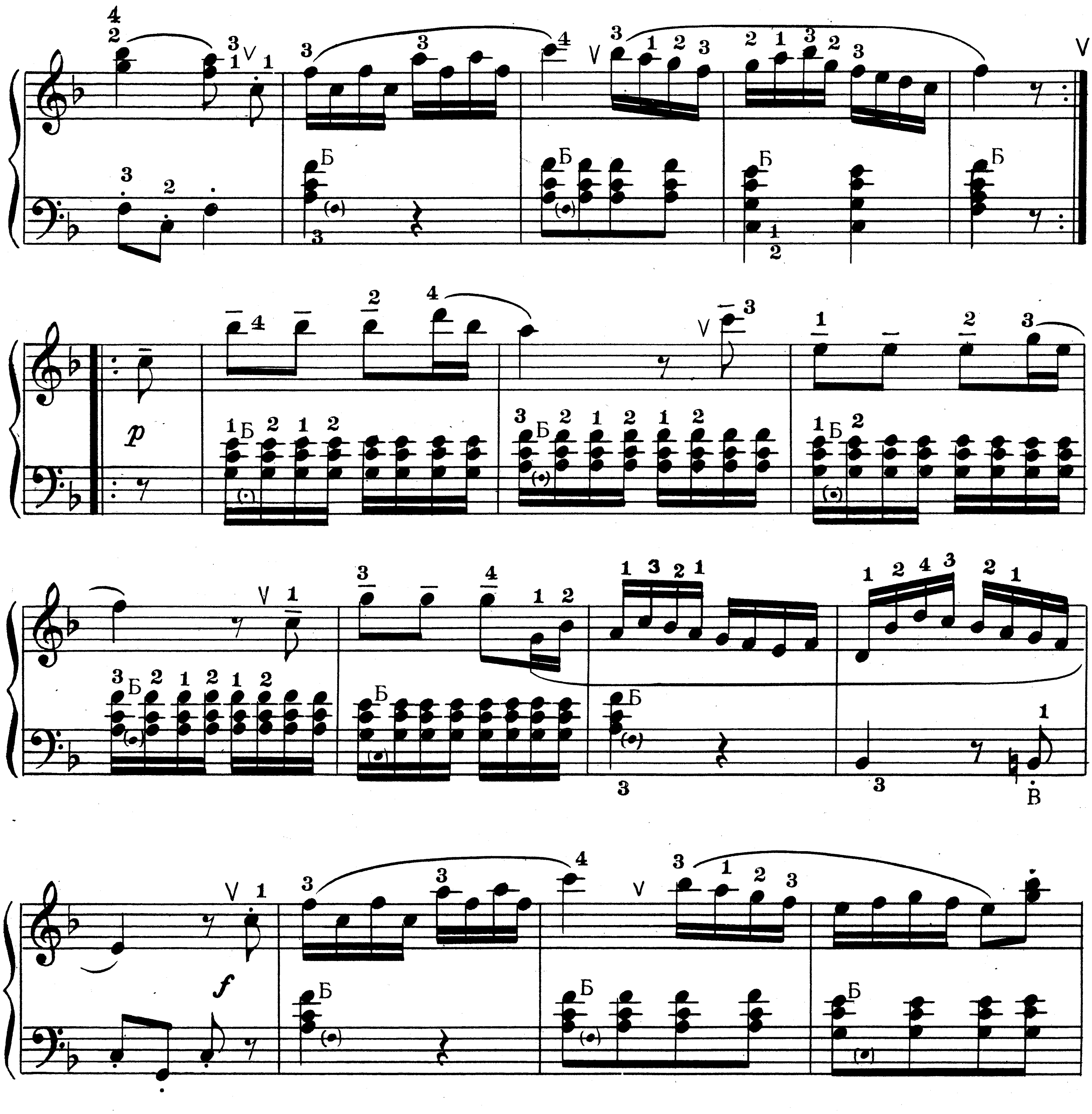
В.-А. МОЦАРТ
(1756—1791)

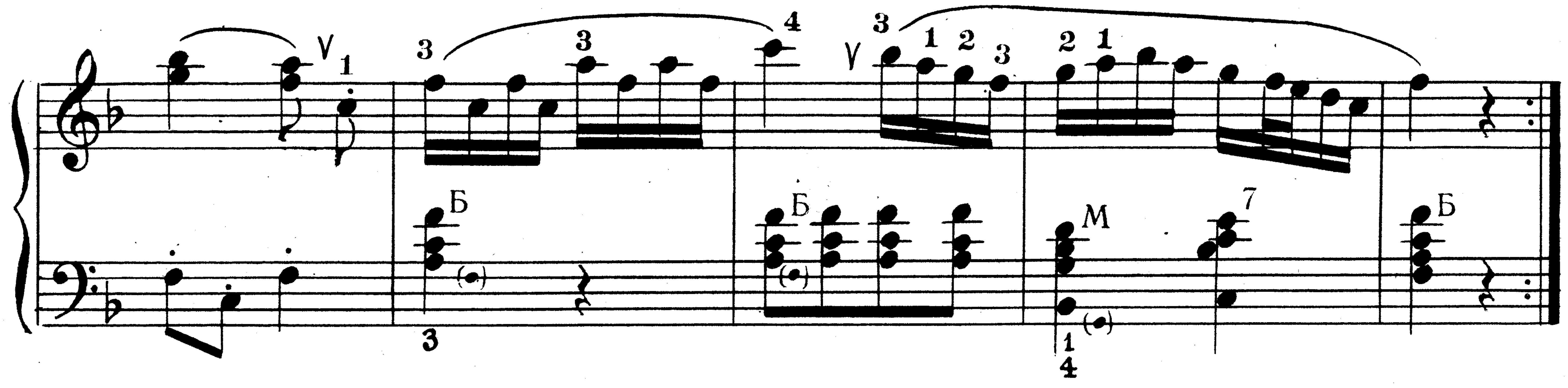

Allegro
p
mp
p
mf
Б
М
В
7

СКЕРЦО

И. ГАЙДН
(1732—1809)



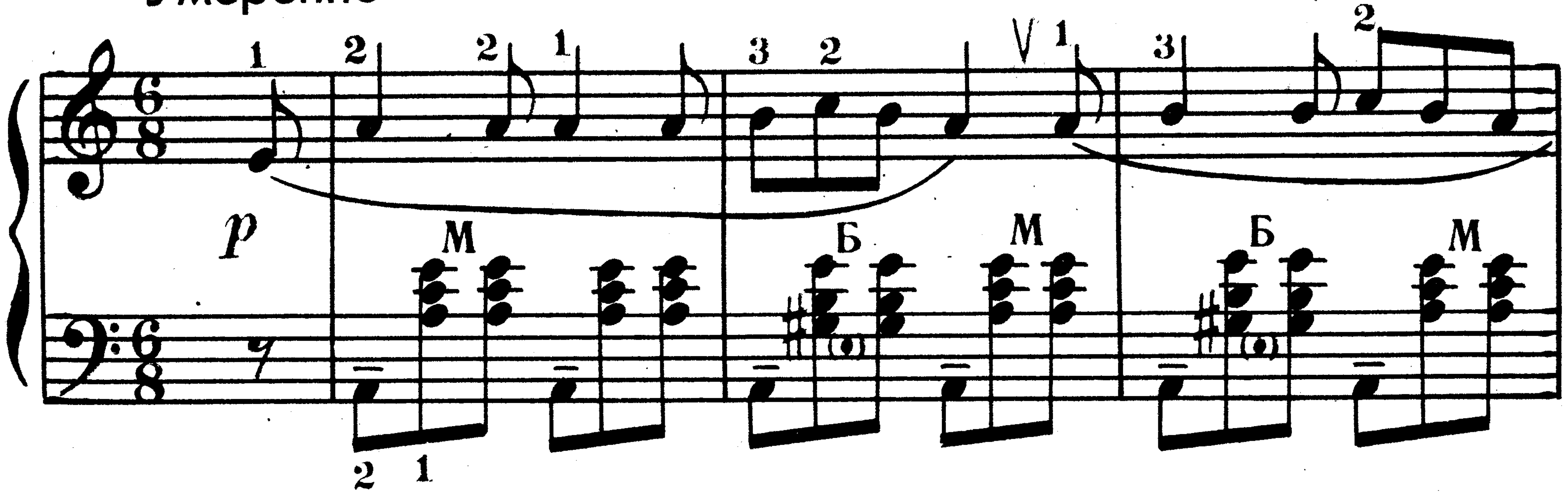


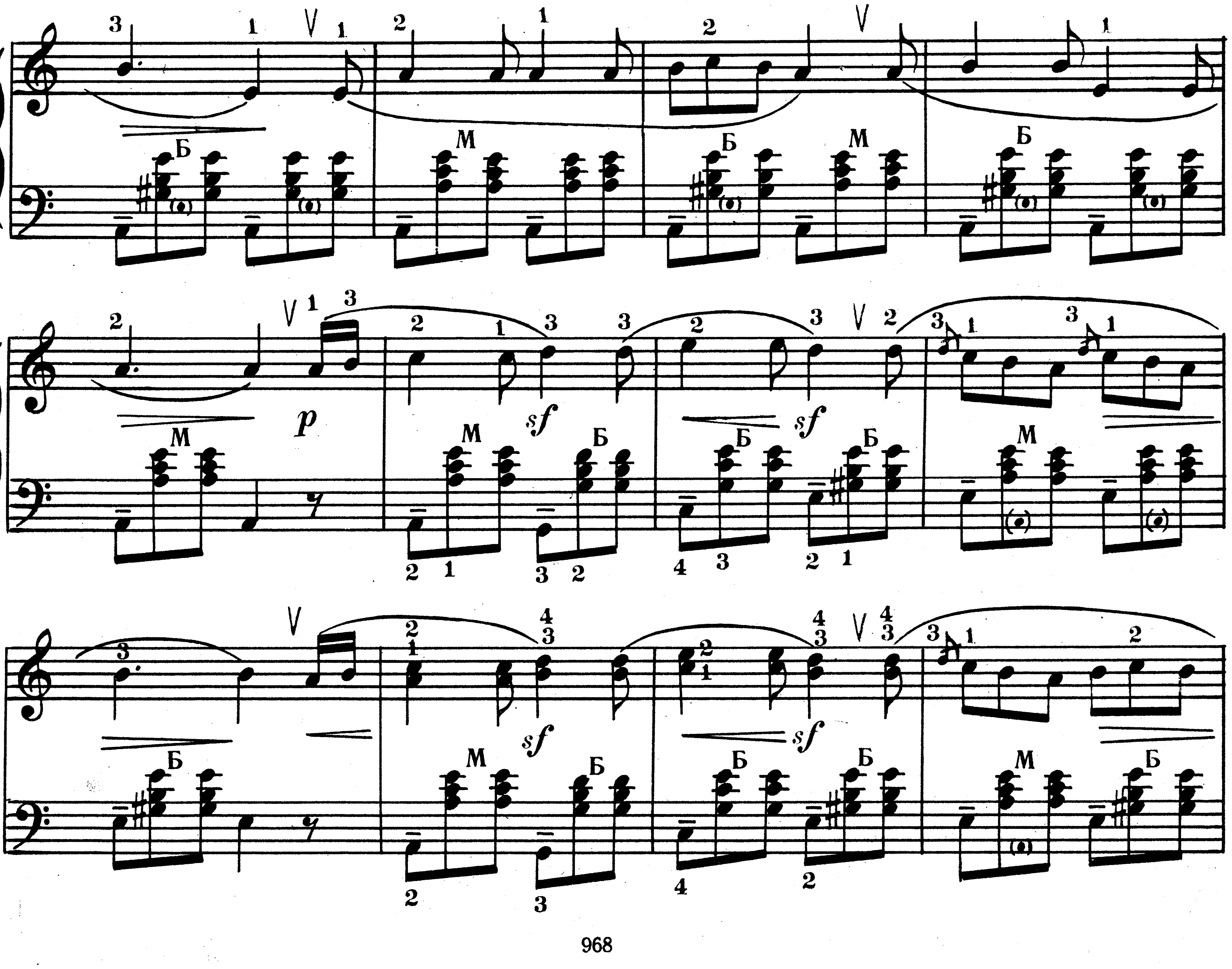


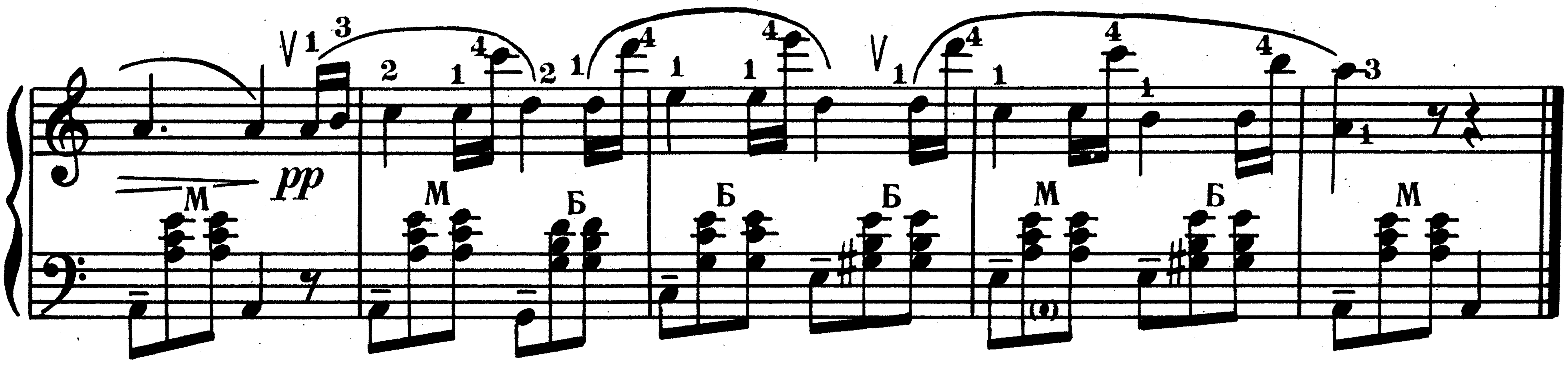
СУРОК

Л. БЕТХОВЕН
(1770—1827)

Умеренно



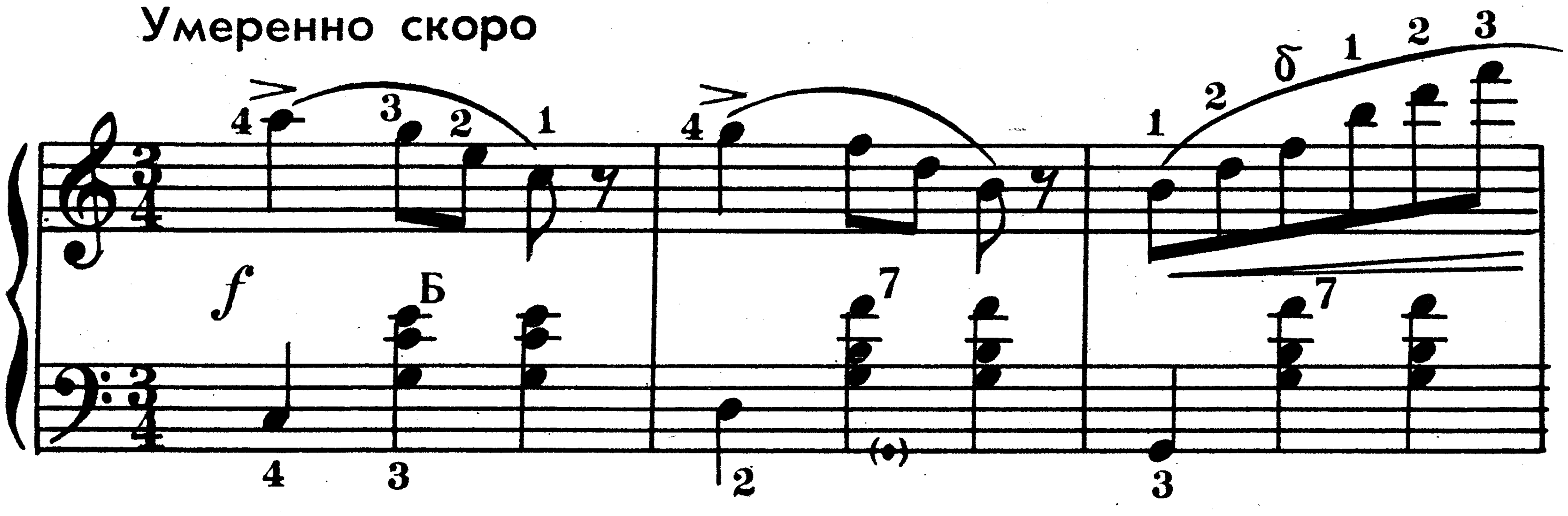


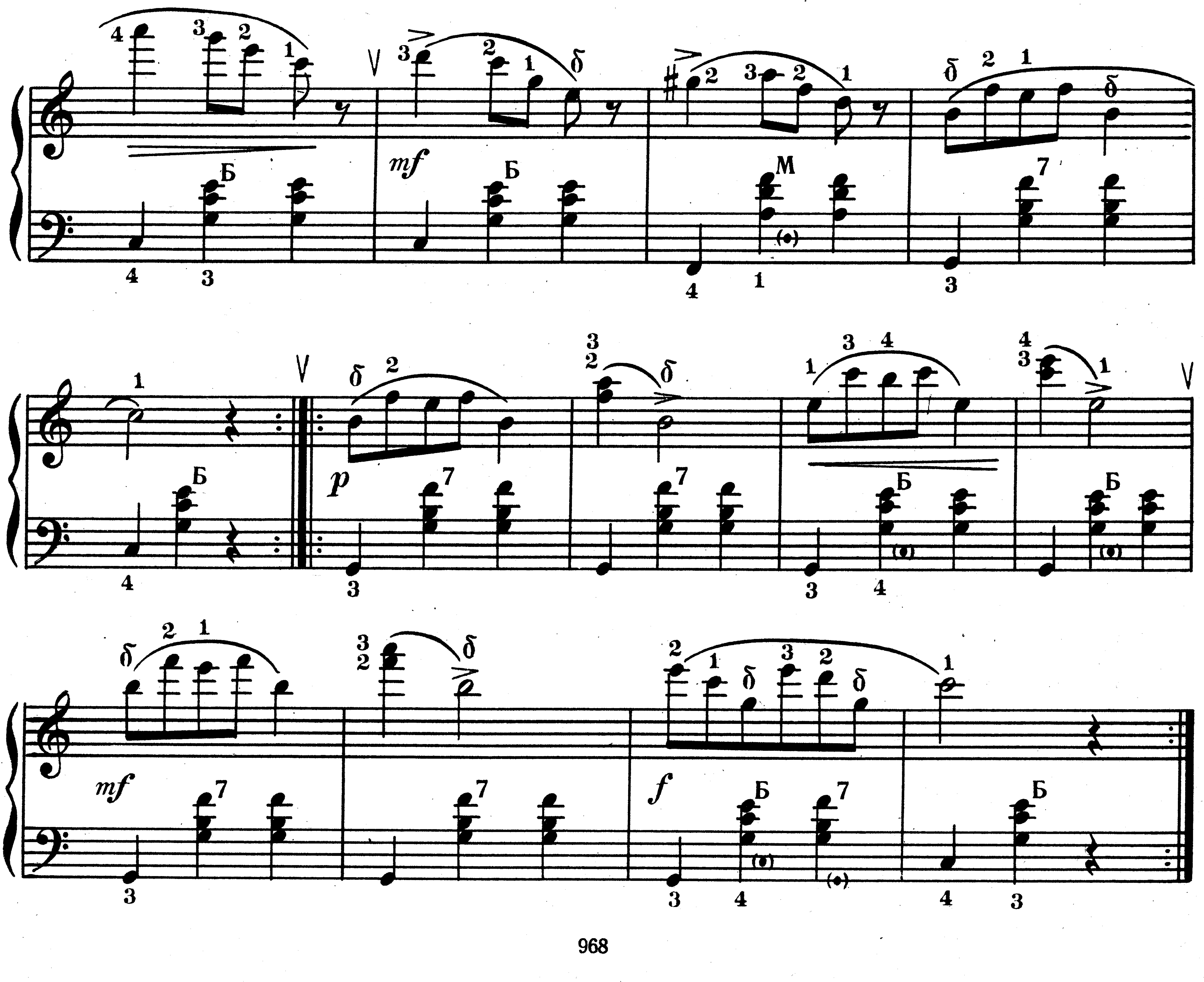


ВАЛЬС

Ф. ШУБЕРТ
(1797—1828)

Умеренно скоро

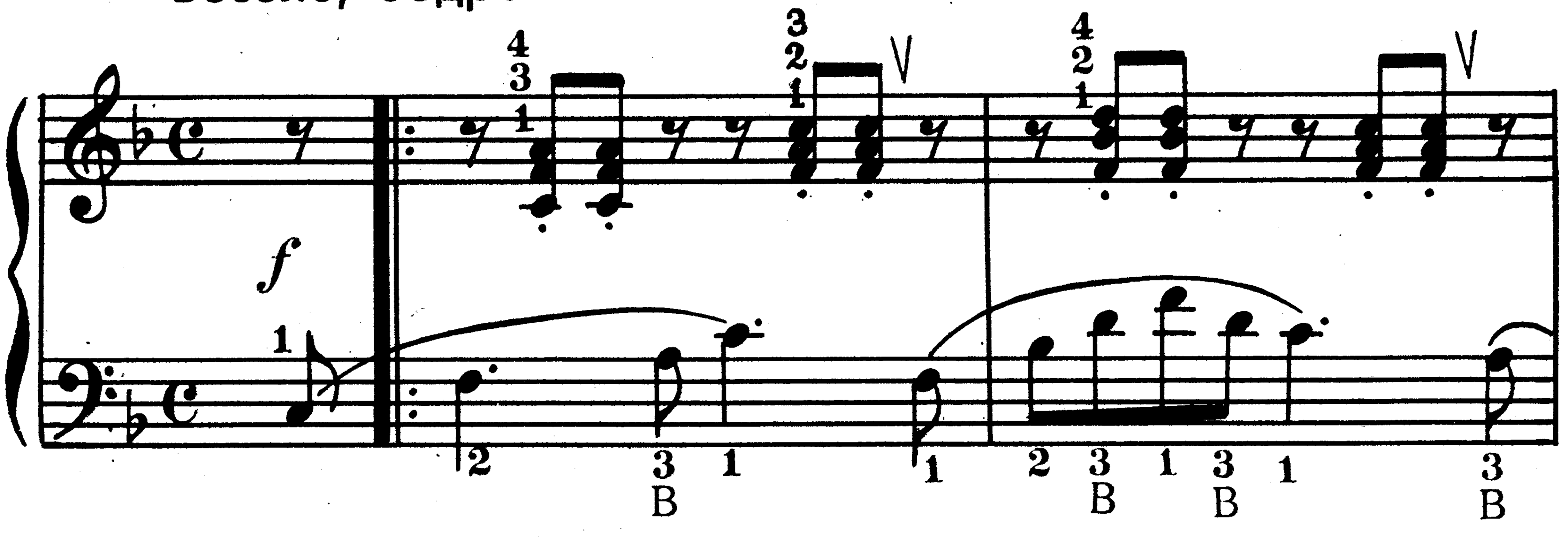


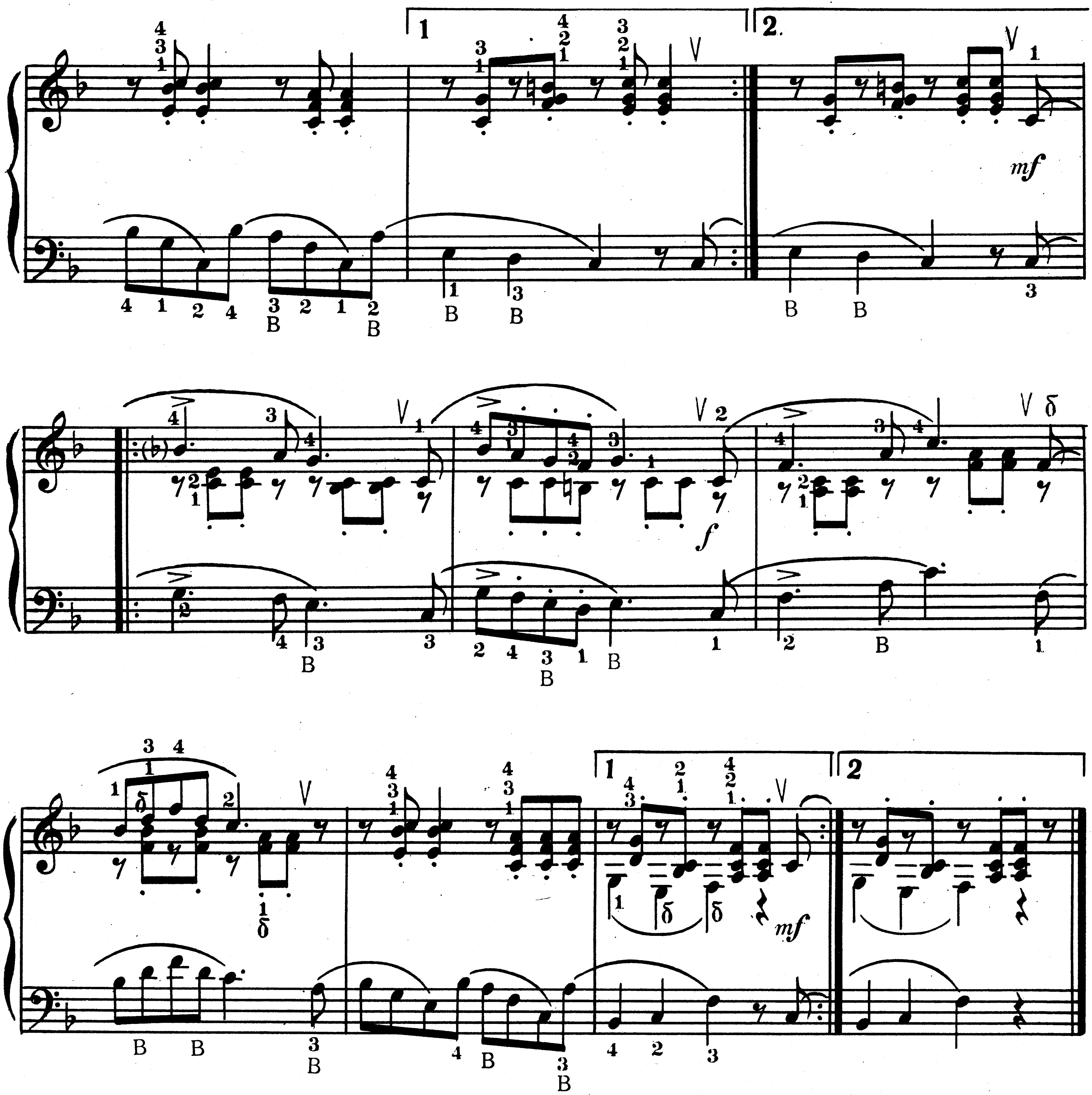


ВЕСЕЛЫЙ КРЕСТЬЯНИН

Р. ШУМАН
(1810—1856)

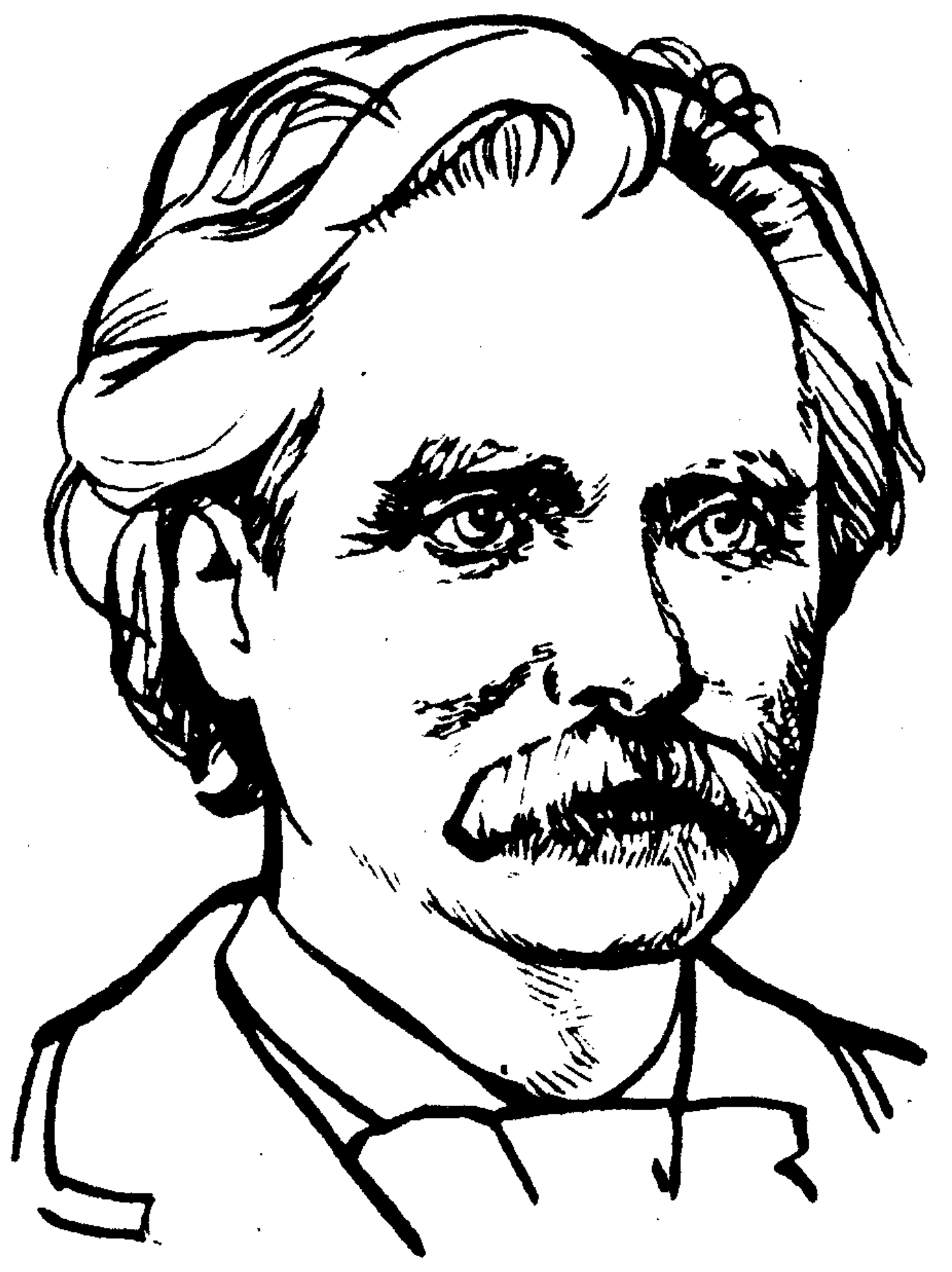
Весело, бодро



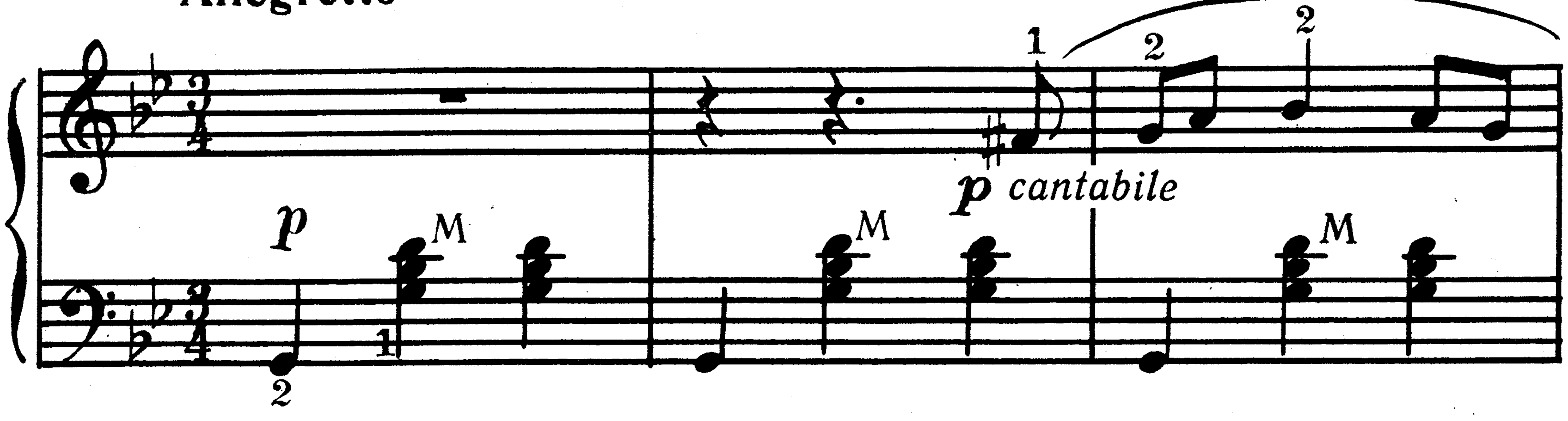


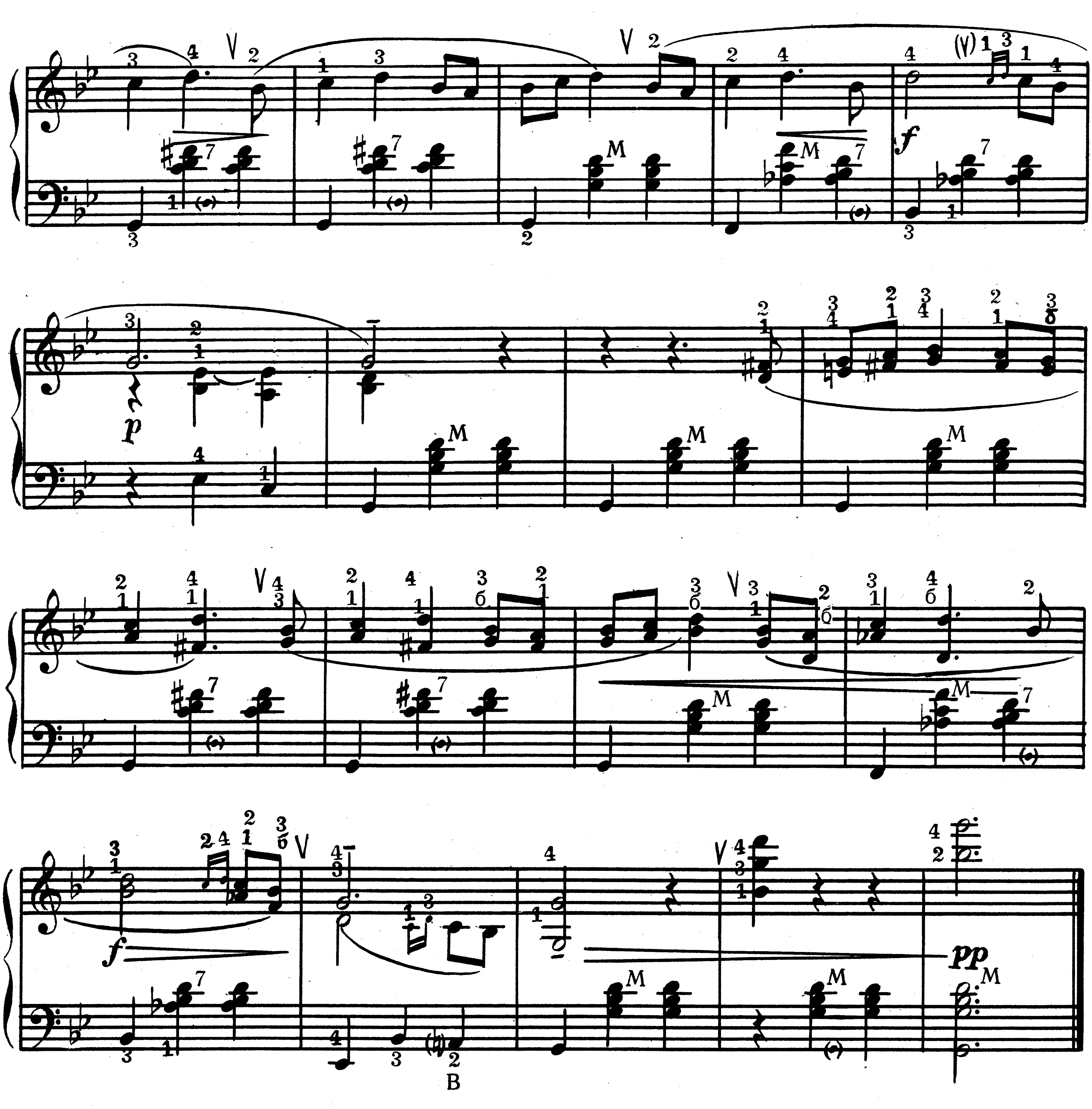
АЛЛЕГРЕТТО

Э. ГРИГ
(1843—1907)



Allegretto


p
p cantabile
M

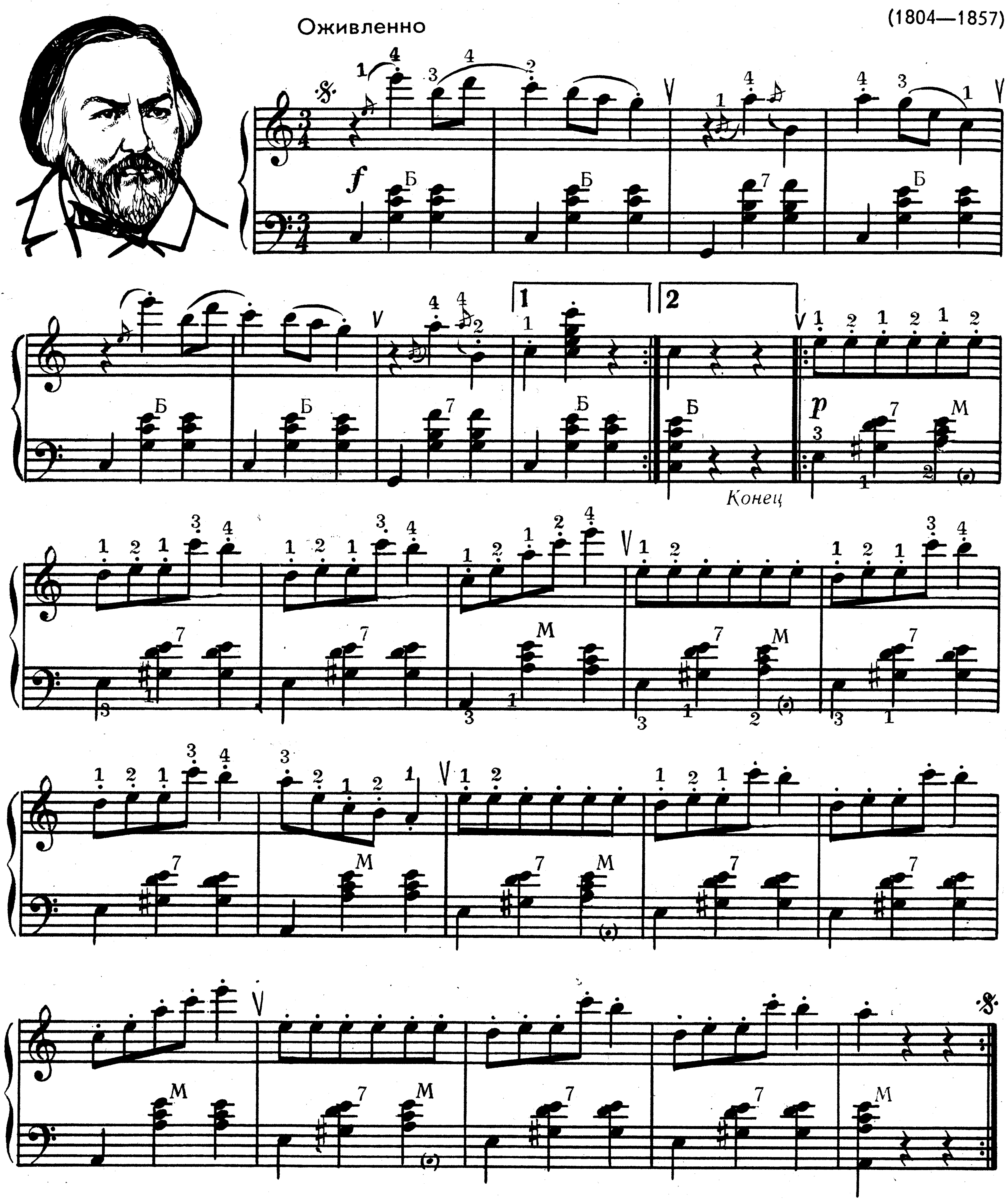


РАЗДЕЛ V

ВАЛЬС

М. ГЛИНКА
(1804—1857)

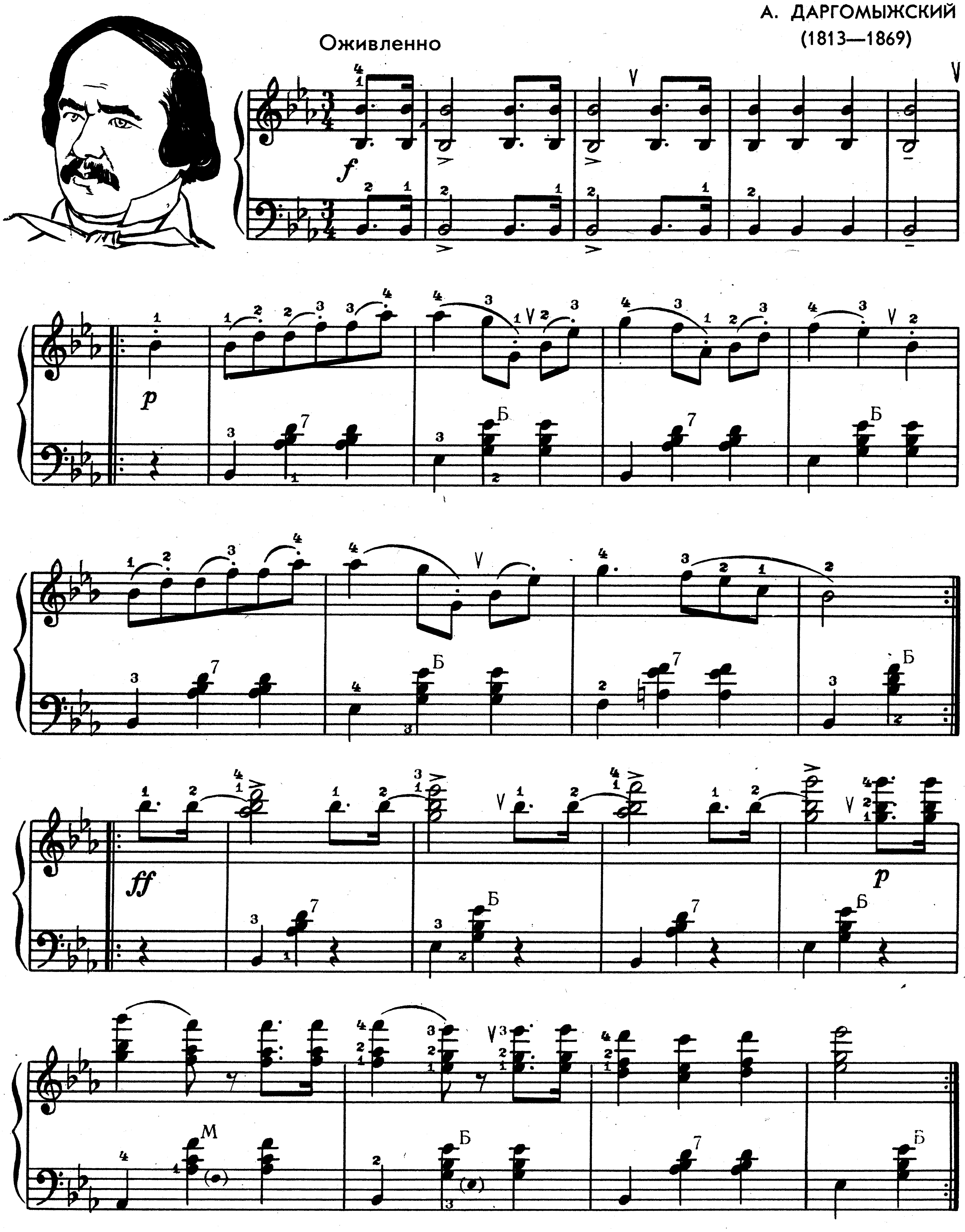
Оживленно



ВАЛЬС

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ
(1813—1869)

Оживленно

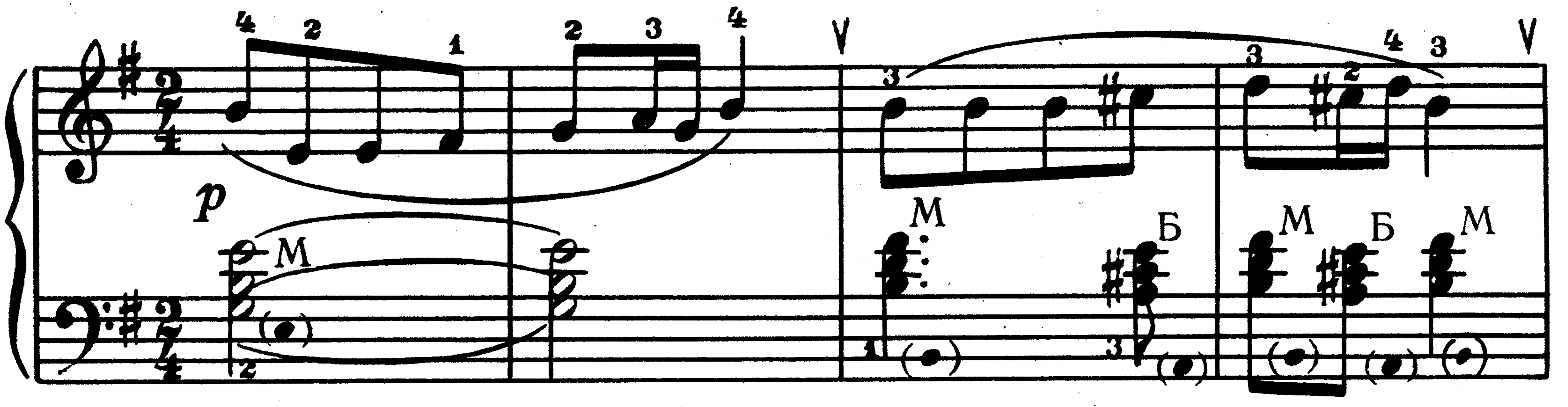


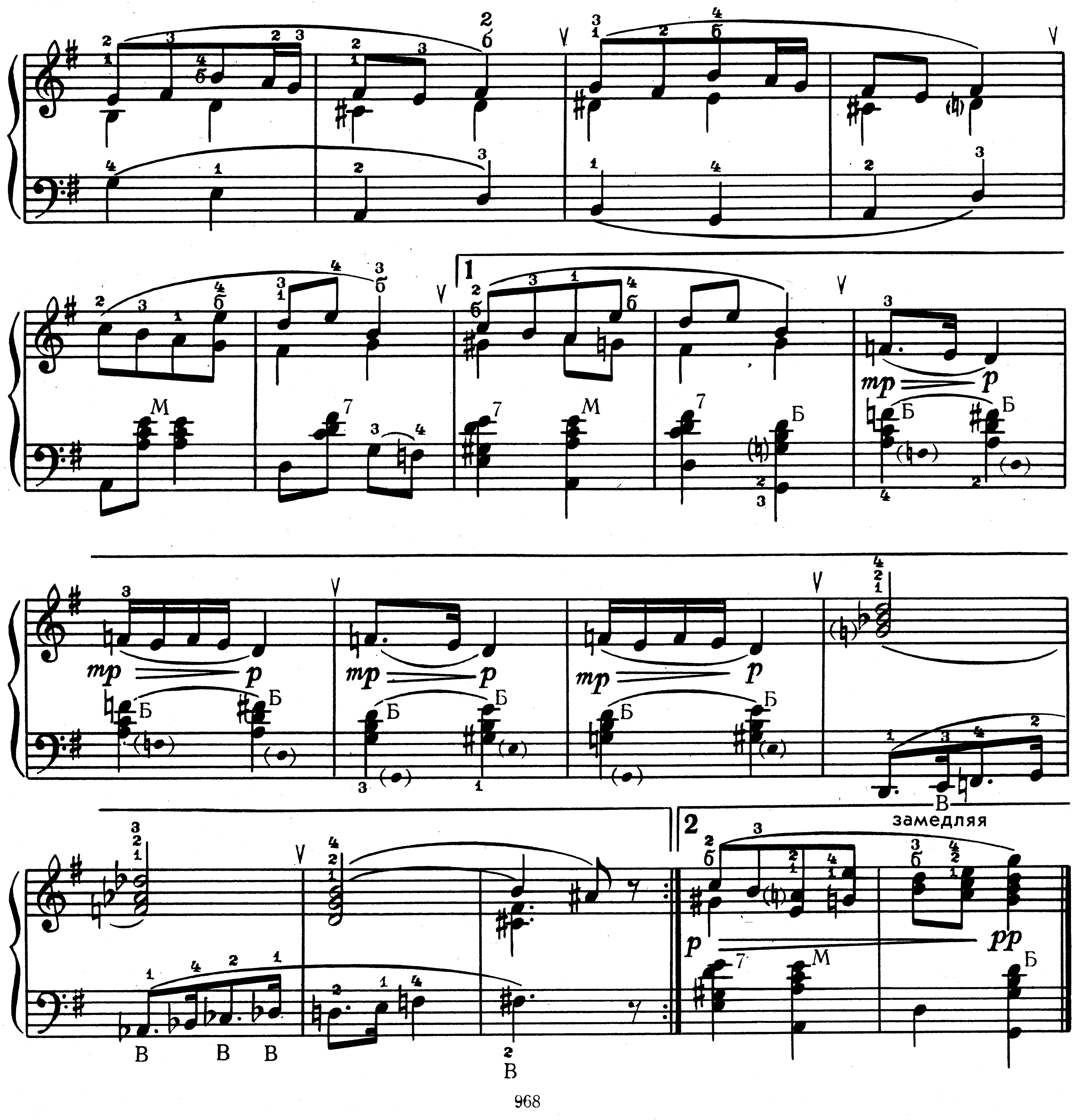
КОЛЫБЕЛЬНАЯ

из оперы «Садко»

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
(1844—1908)

Не спеша

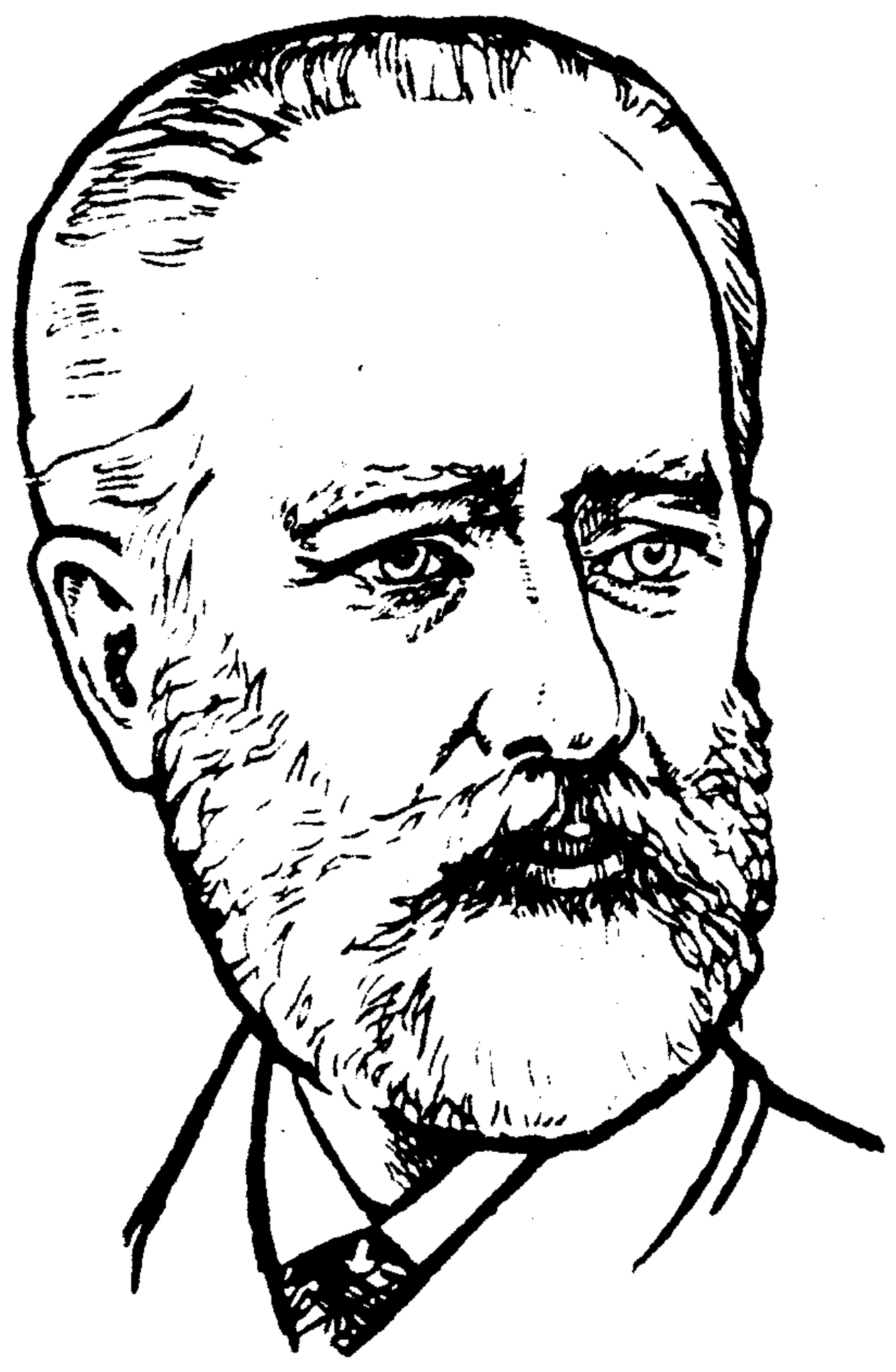


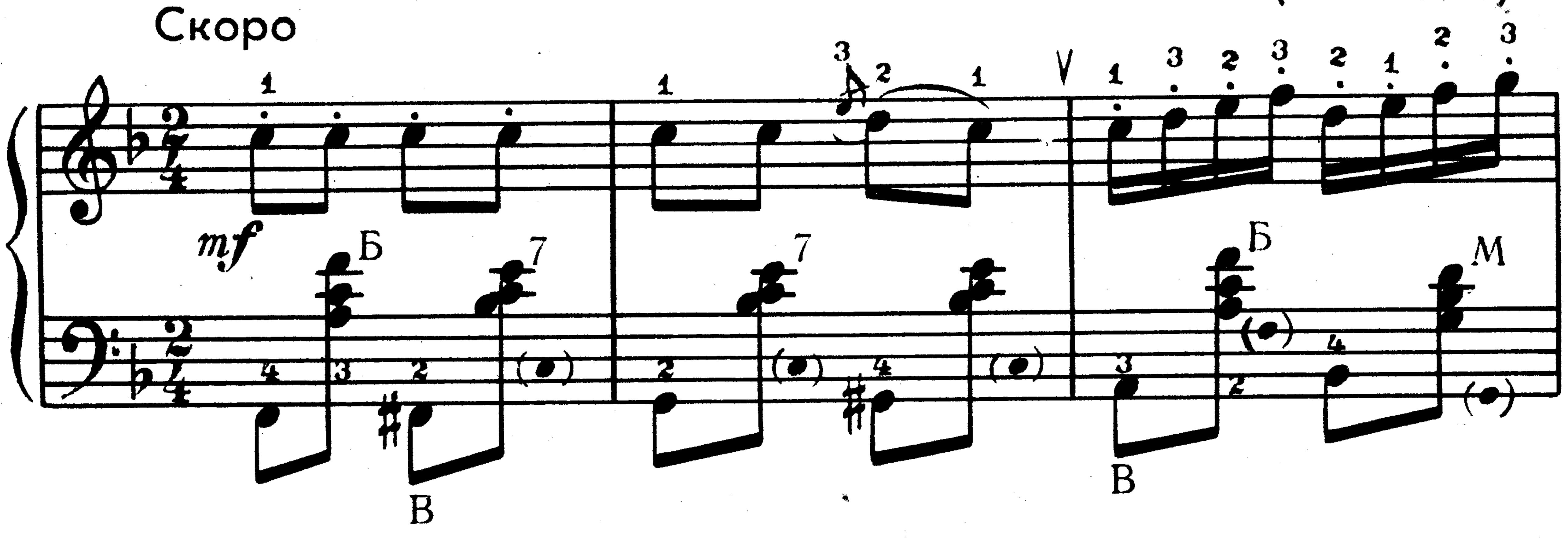

1
2
mp
p
pp
замедляя
М
Б
В
7

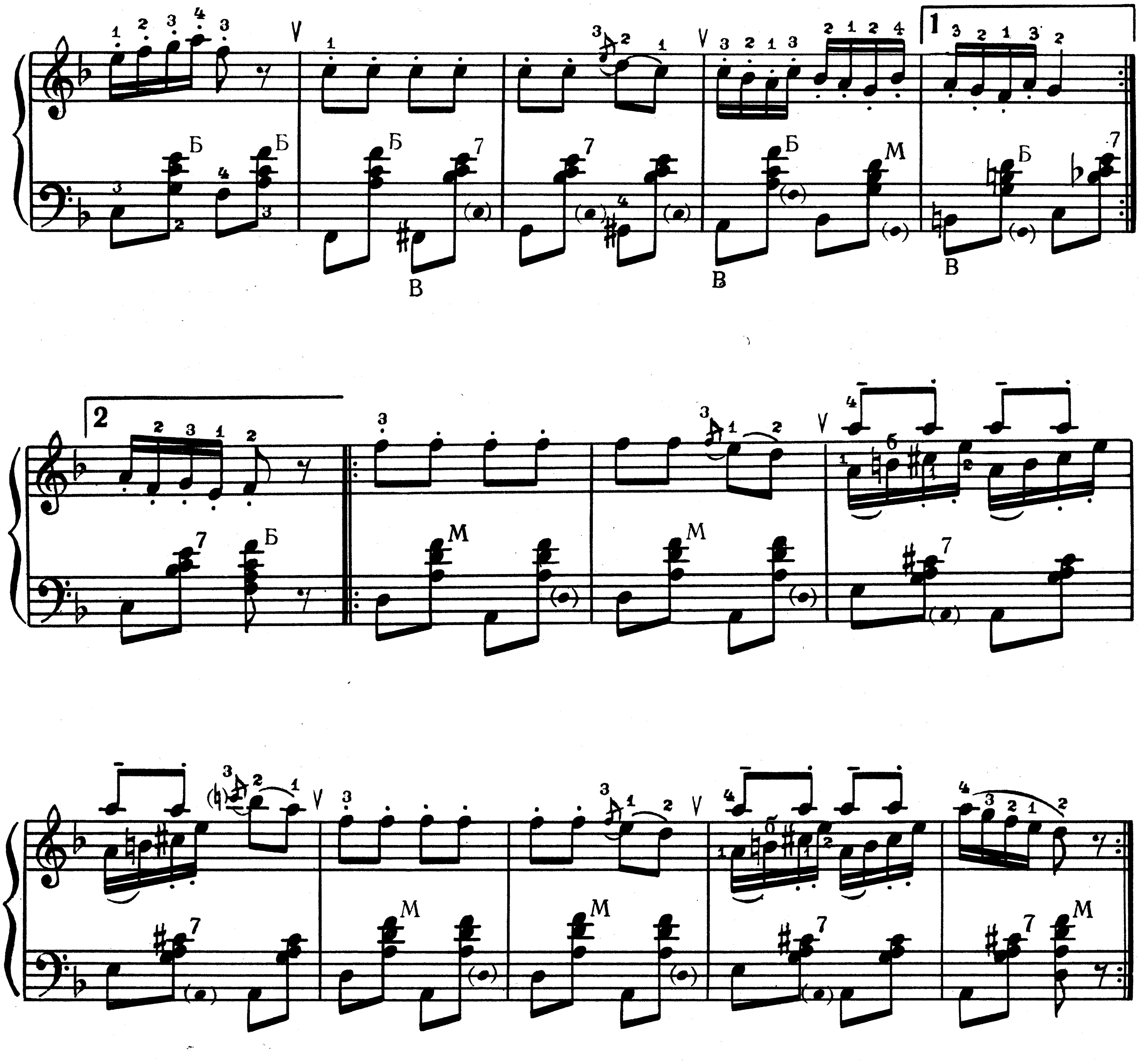
ОТРЫВОК

из балета «Лебединое озеро»

П. ЧАЙКОВСКИЙ
(1840—1893)



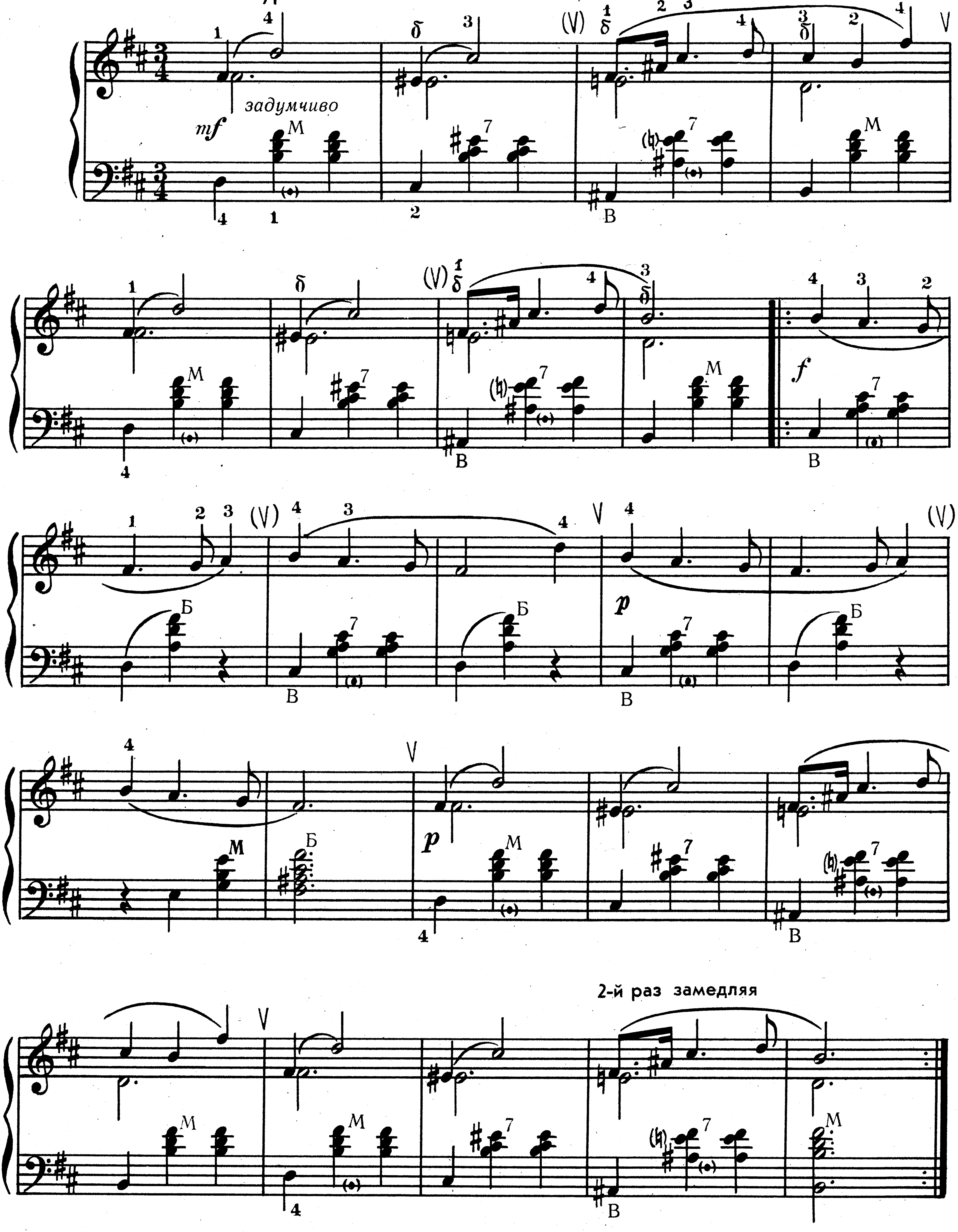

Скоро
mf
Б
7
М
В



МАЗУРКА

А. ГРЕЧАНИНОВ
(1864—1956)

Темп мазурки

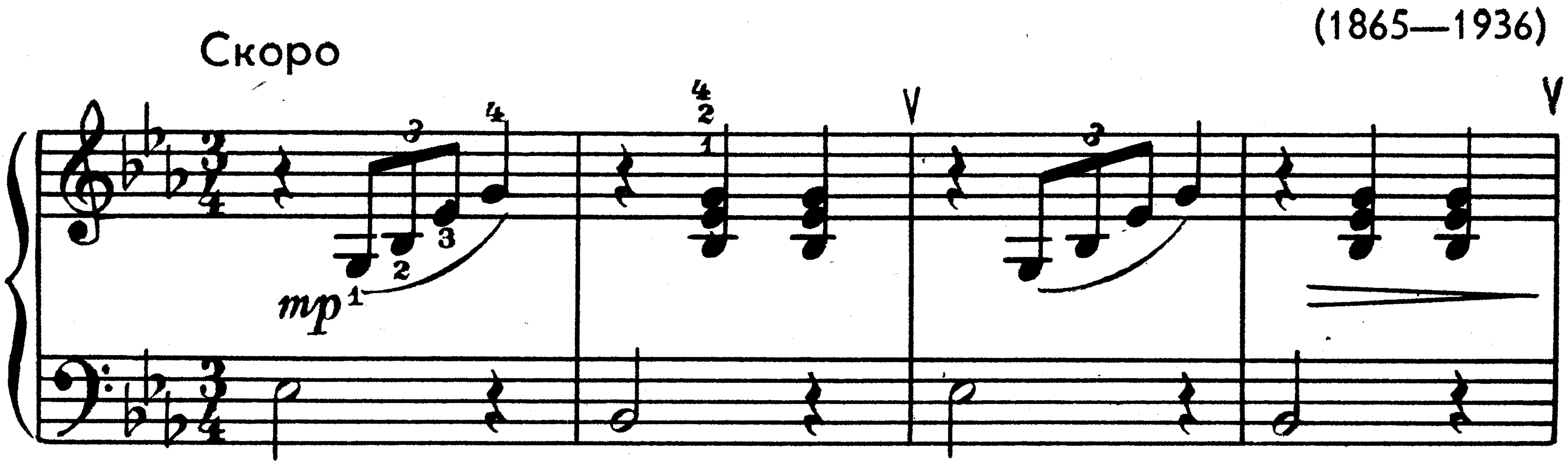

задумчиво
mf
f
p
2-й раз замедляя
М
Б
В
б
(V)
V
7

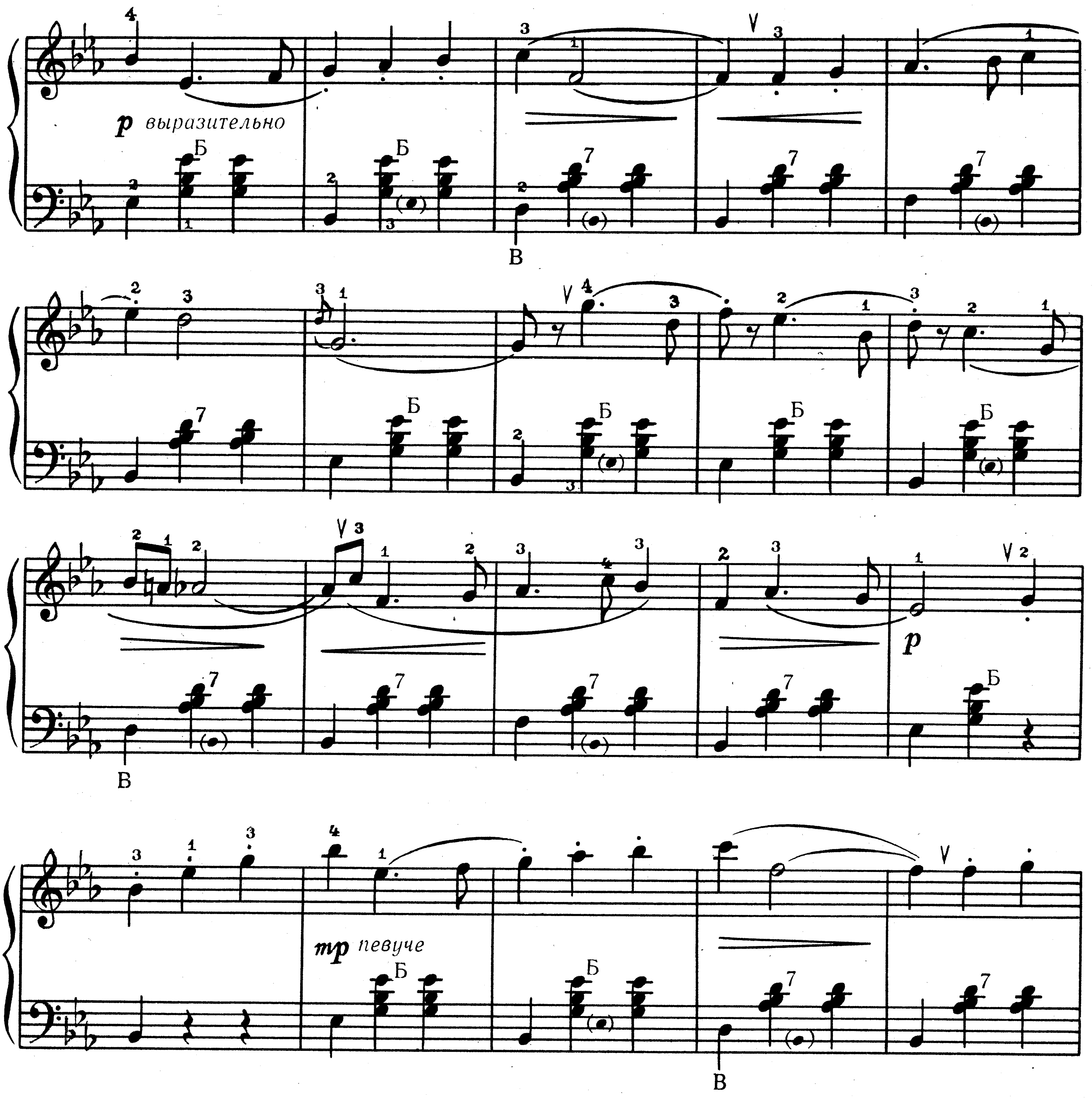
ИСПАНСКИЙ ТАНЕЦ

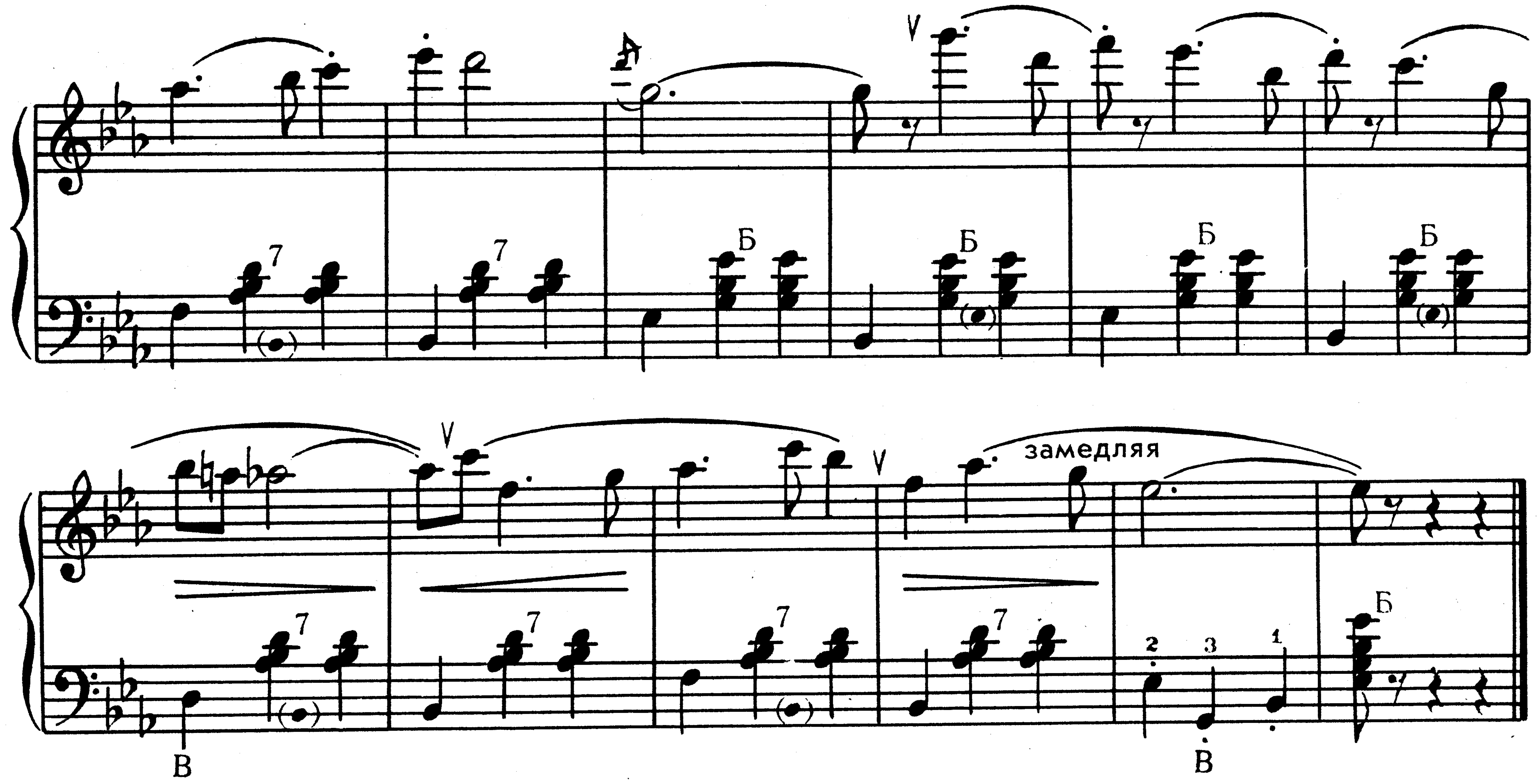
из балета «Раймонда»

(отрывок)

А. ГЛАЗУНОВ
(1865—1936)

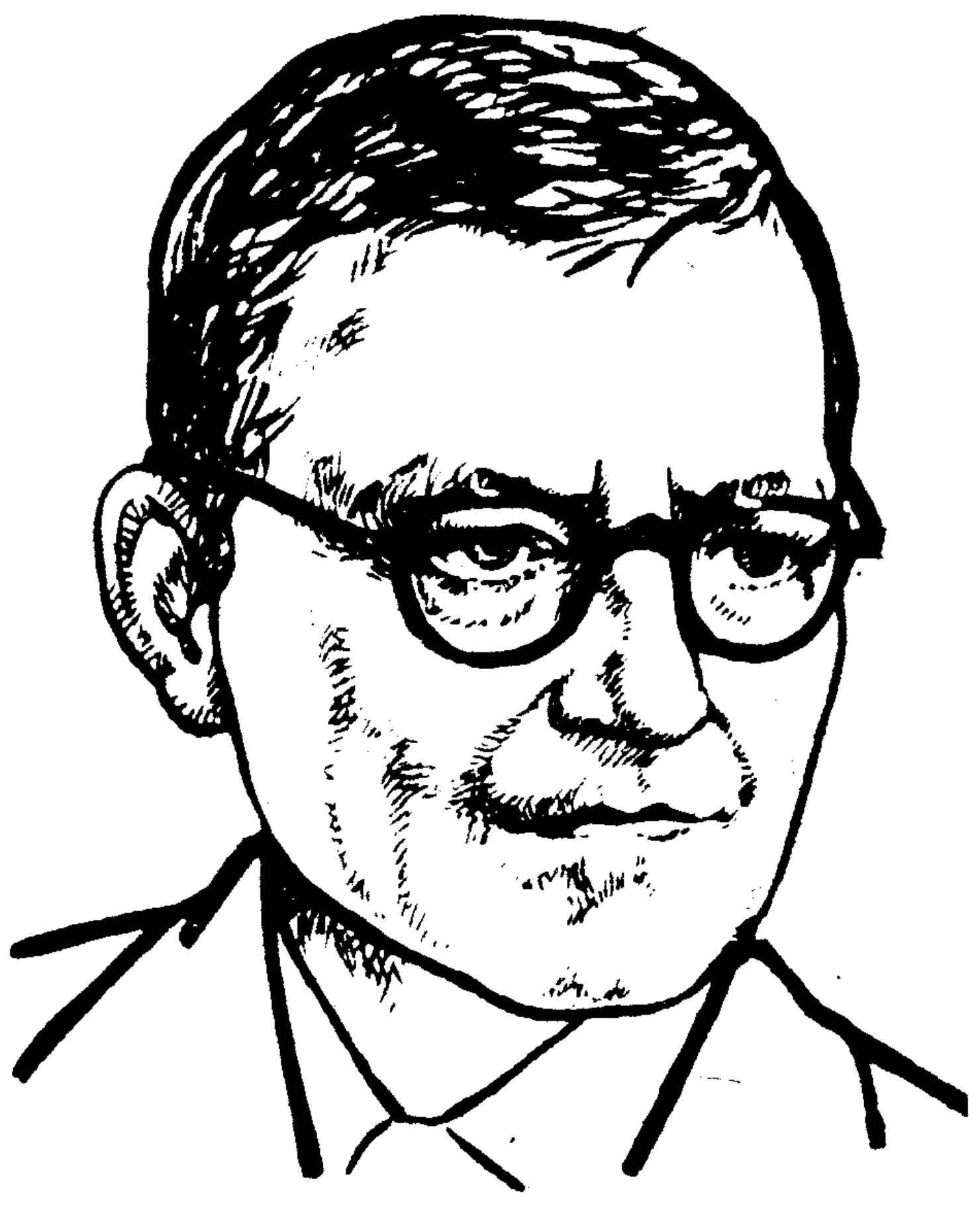


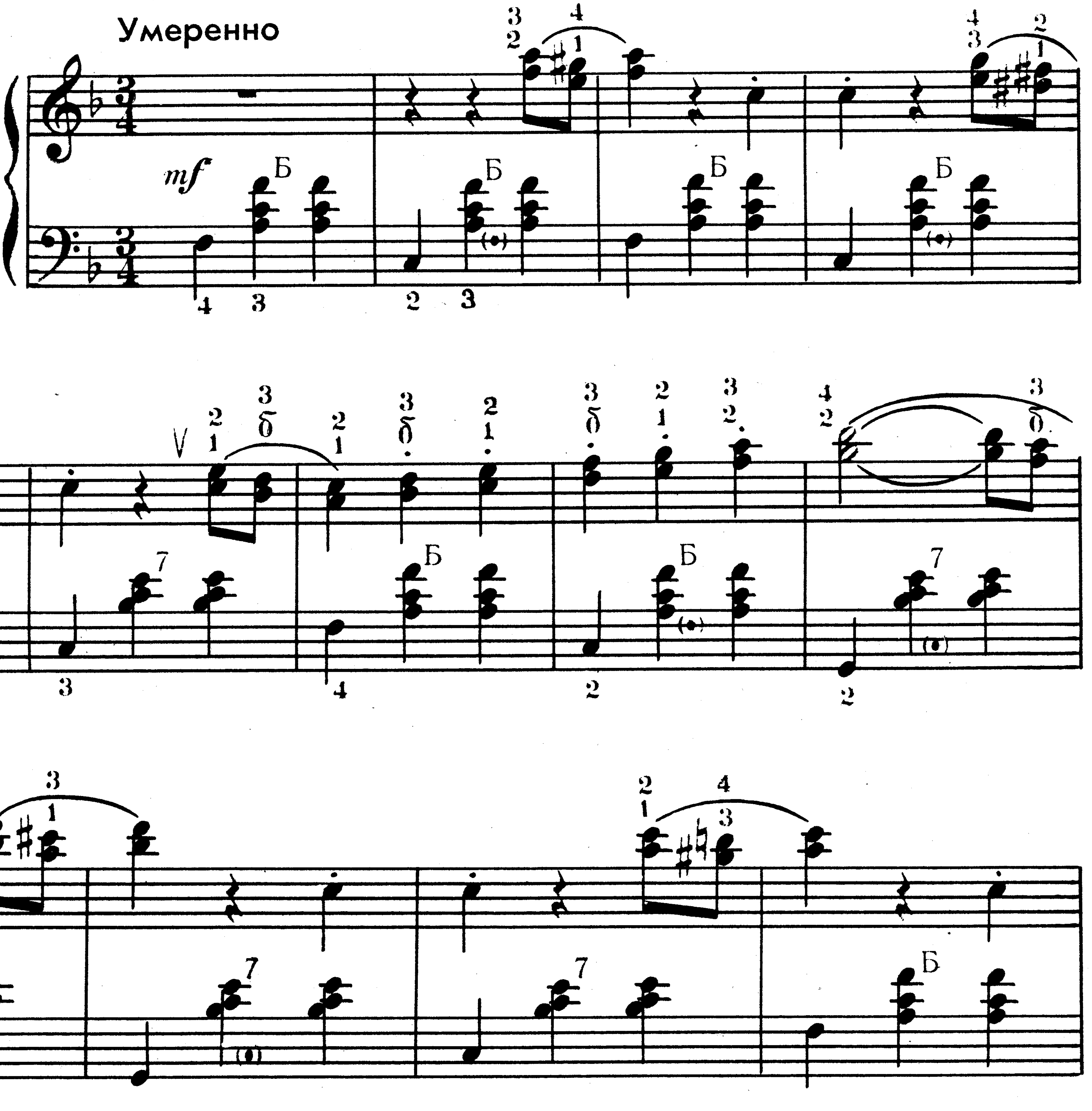

p выразительно
Б
В
7
p
mp певуче

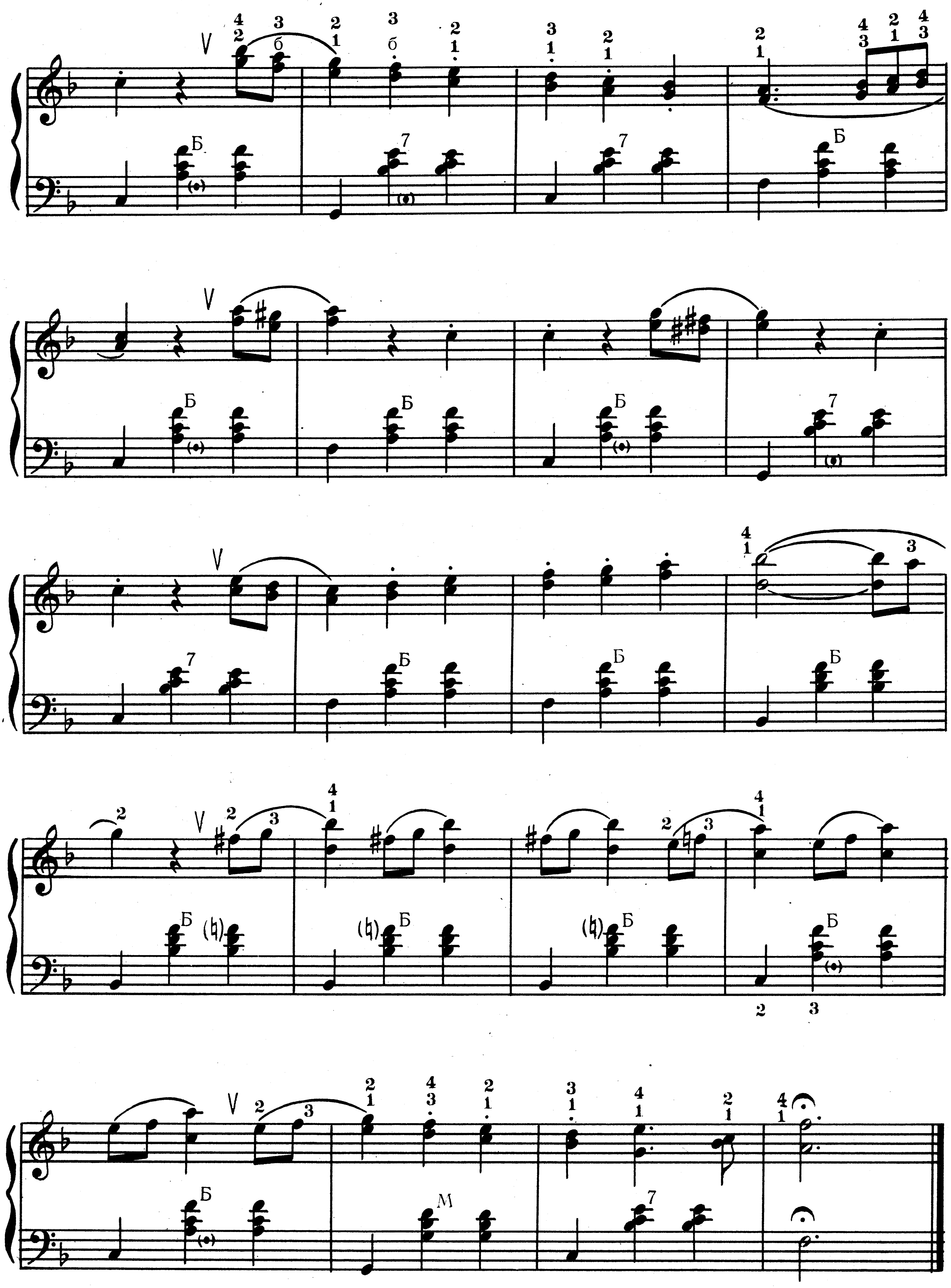

замедляя
7
Б
В
2
3
1

ВАЛЬС ЦВЕТОВ

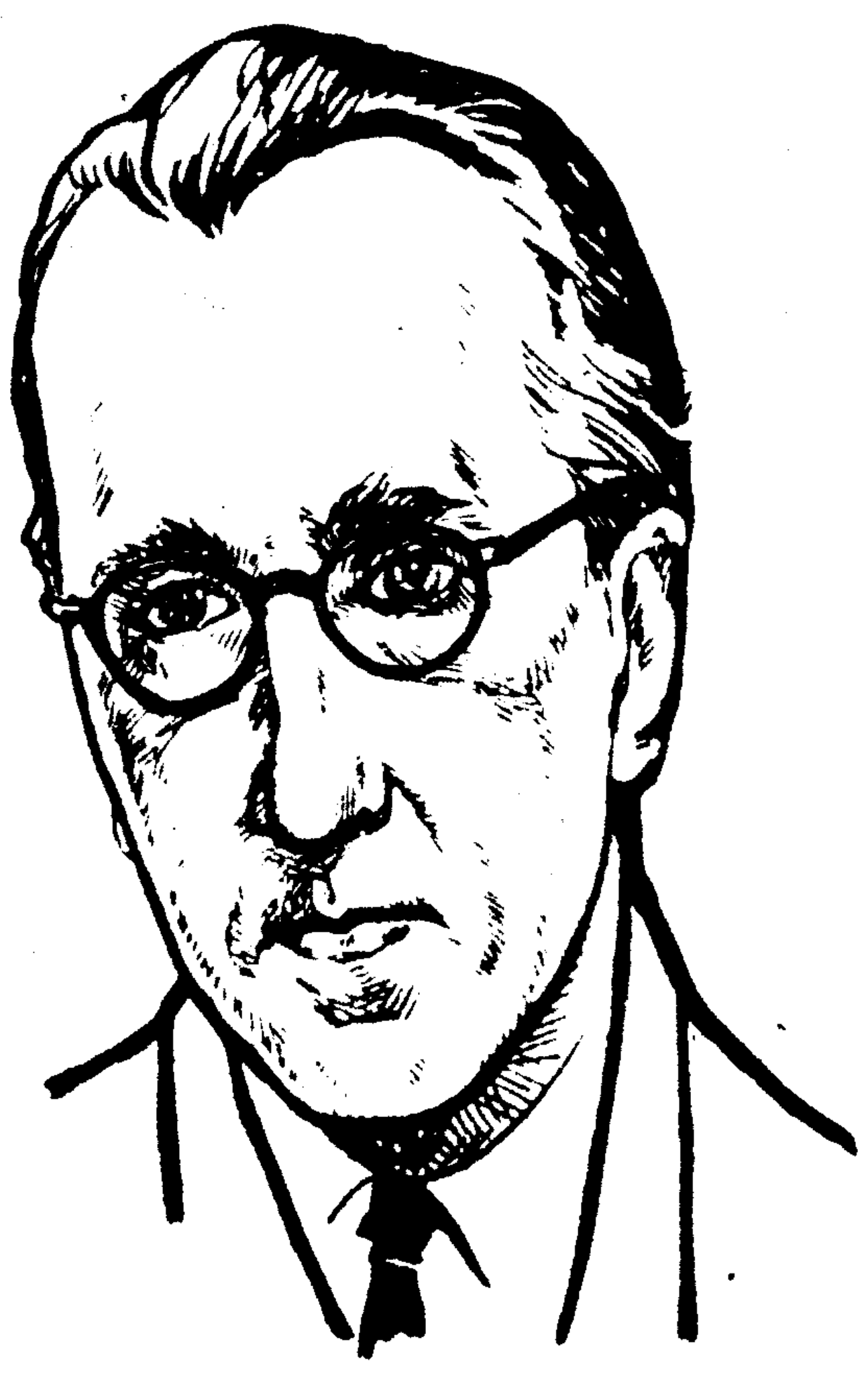
Д. ШОСТАКОВИЧ




Умеренно
mf
Б
7

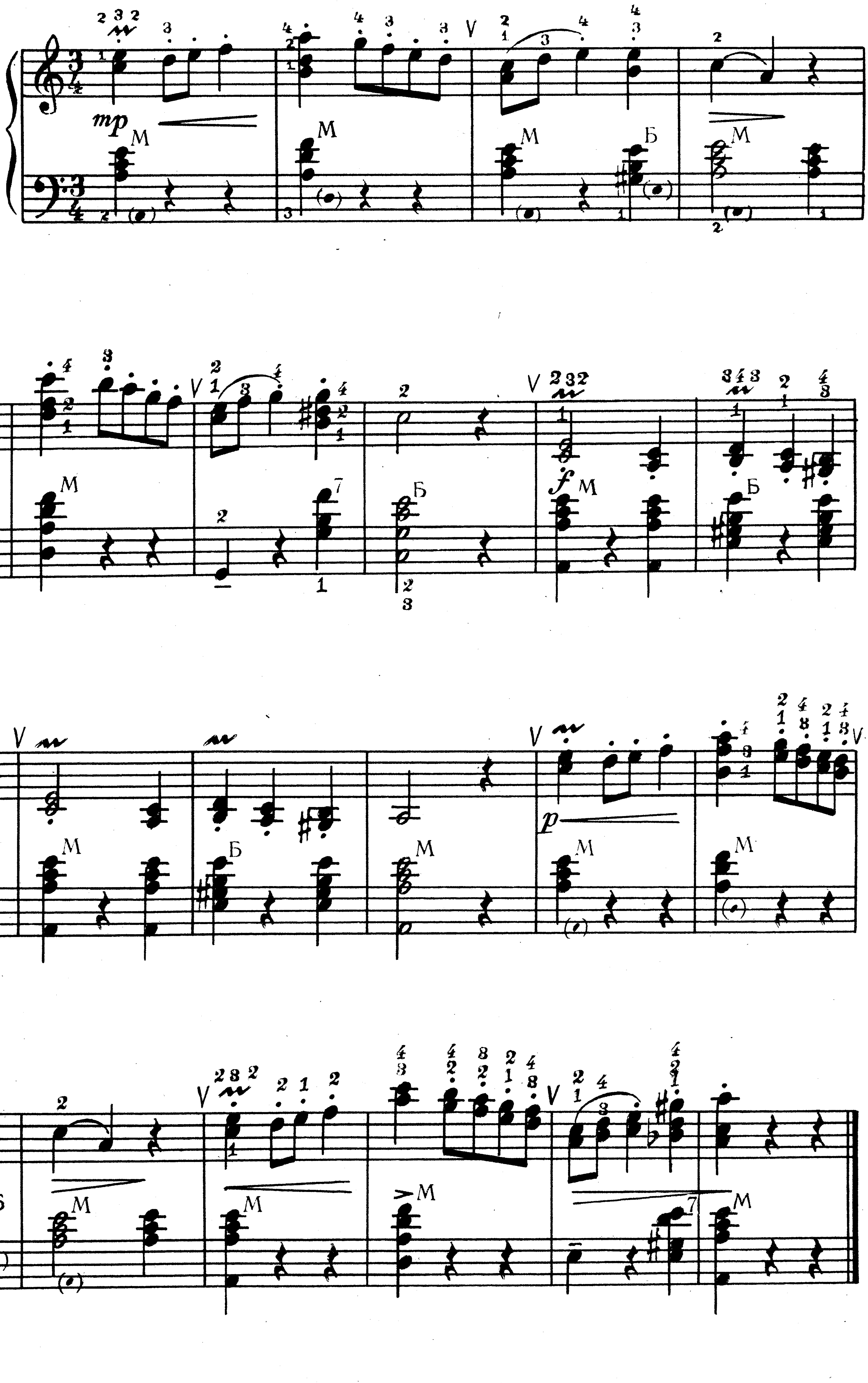

Б
7
М
б

СТАРИННЫЙ ТАНЕЦ



Темп менуэта

Д. КАБАЛЕВСКИЙ



РАЗДЕЛ VI

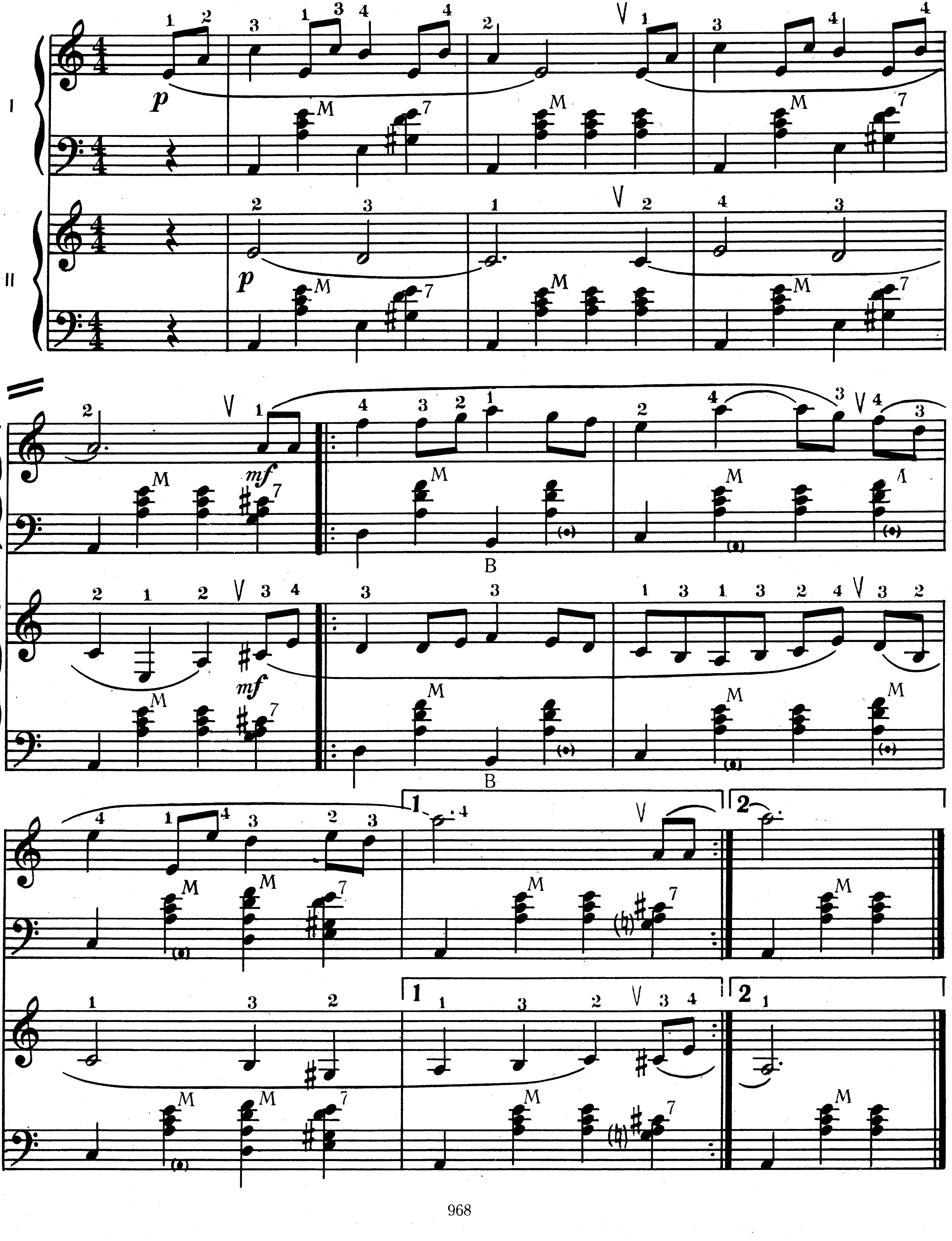
ПЬЕСЫ ДЛЯ ДВУХ И ТРЕХ БАЯНОВ

РОДИНА

Современная народная песня

Обработка И. ШЕСТЕРИКОВА

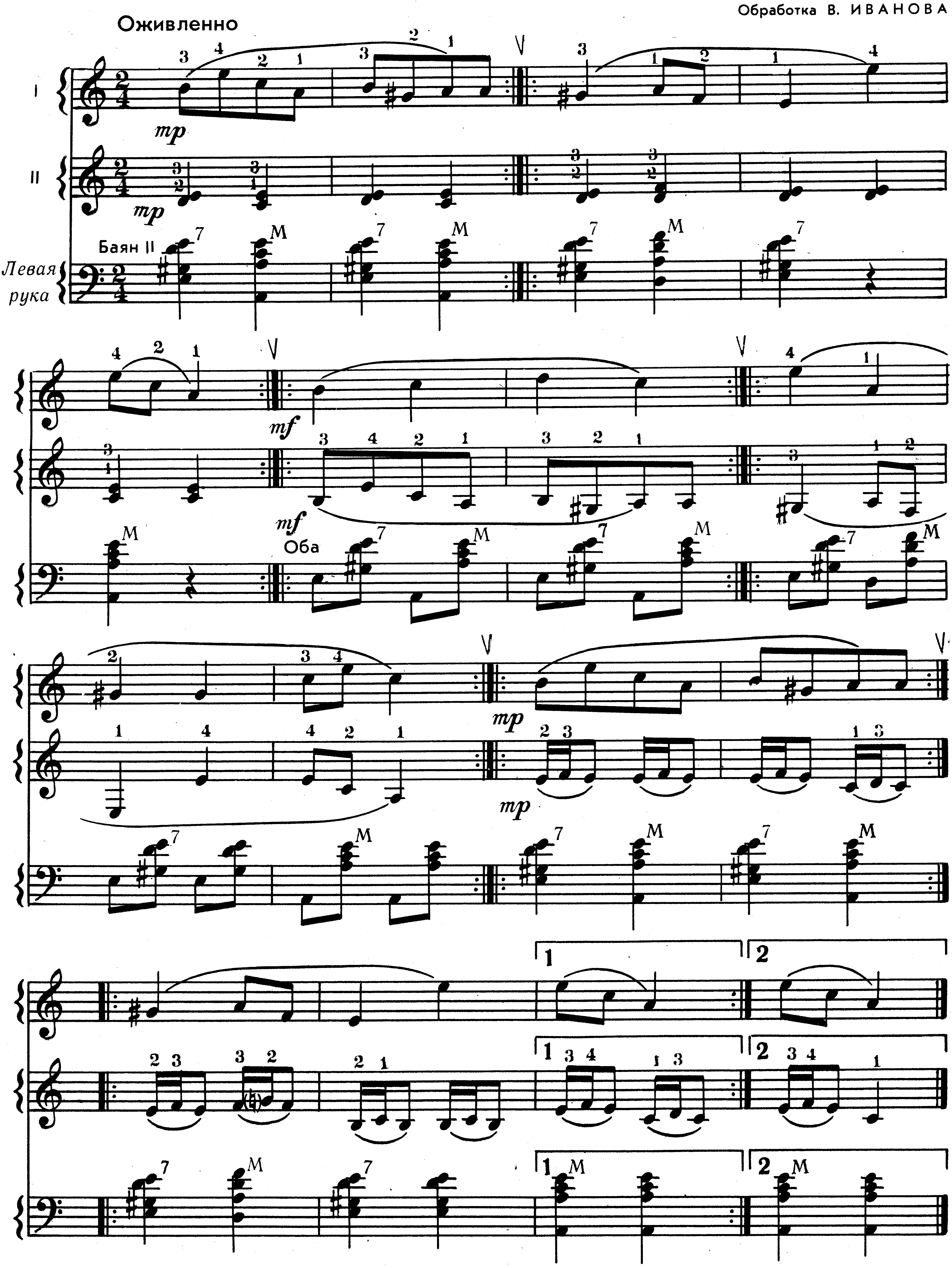
Не спеша, напевно



КАК ХОДИЛ, ГУЛЯЛ ВАНЮША

Русская народная песня

Обработка В. ИВАНОВА

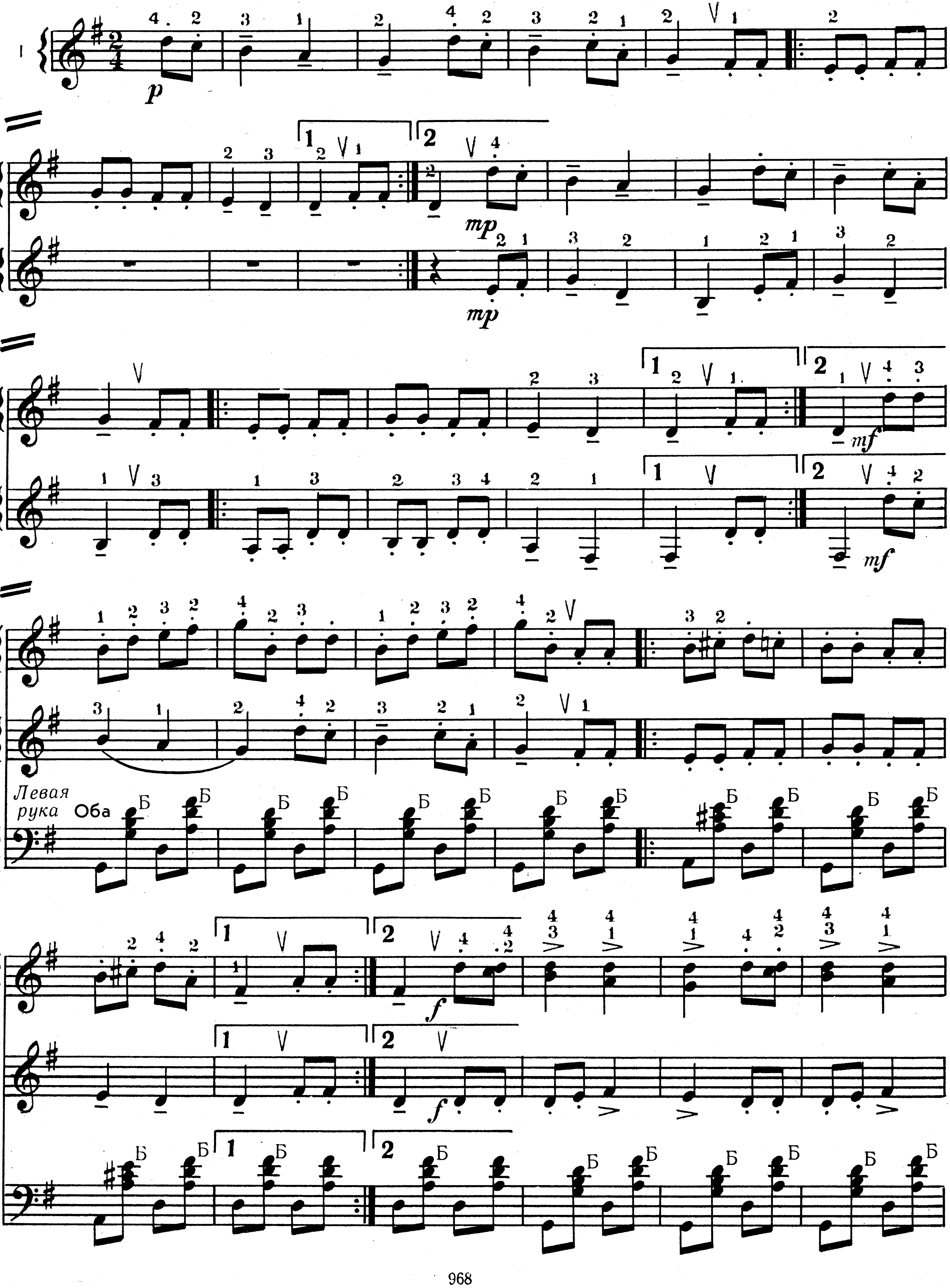

Оживленно
I
II
Баян II
Левая рука
Оба
mp
mf
7
M
1
2

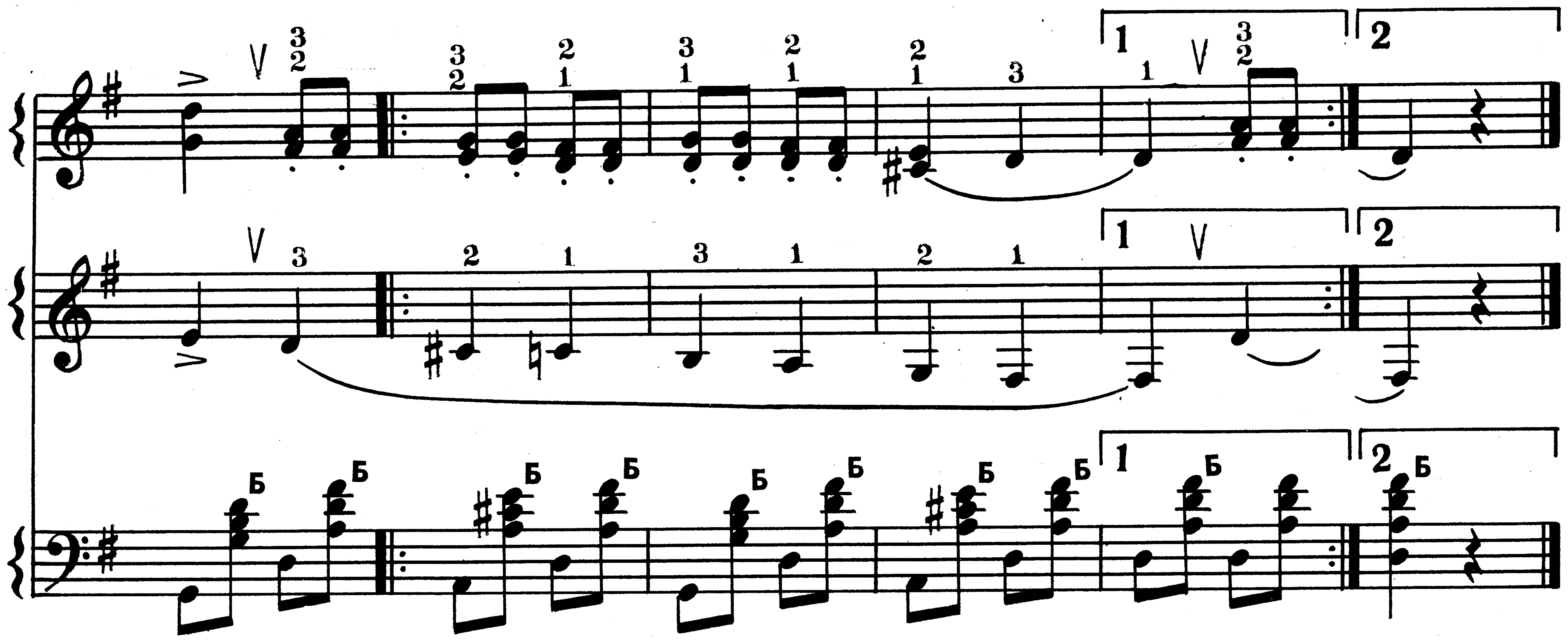
Я НА ГОРКУ ШЛА

Русская народная песня

Обработка В. ИВАНОВА

Оживленно

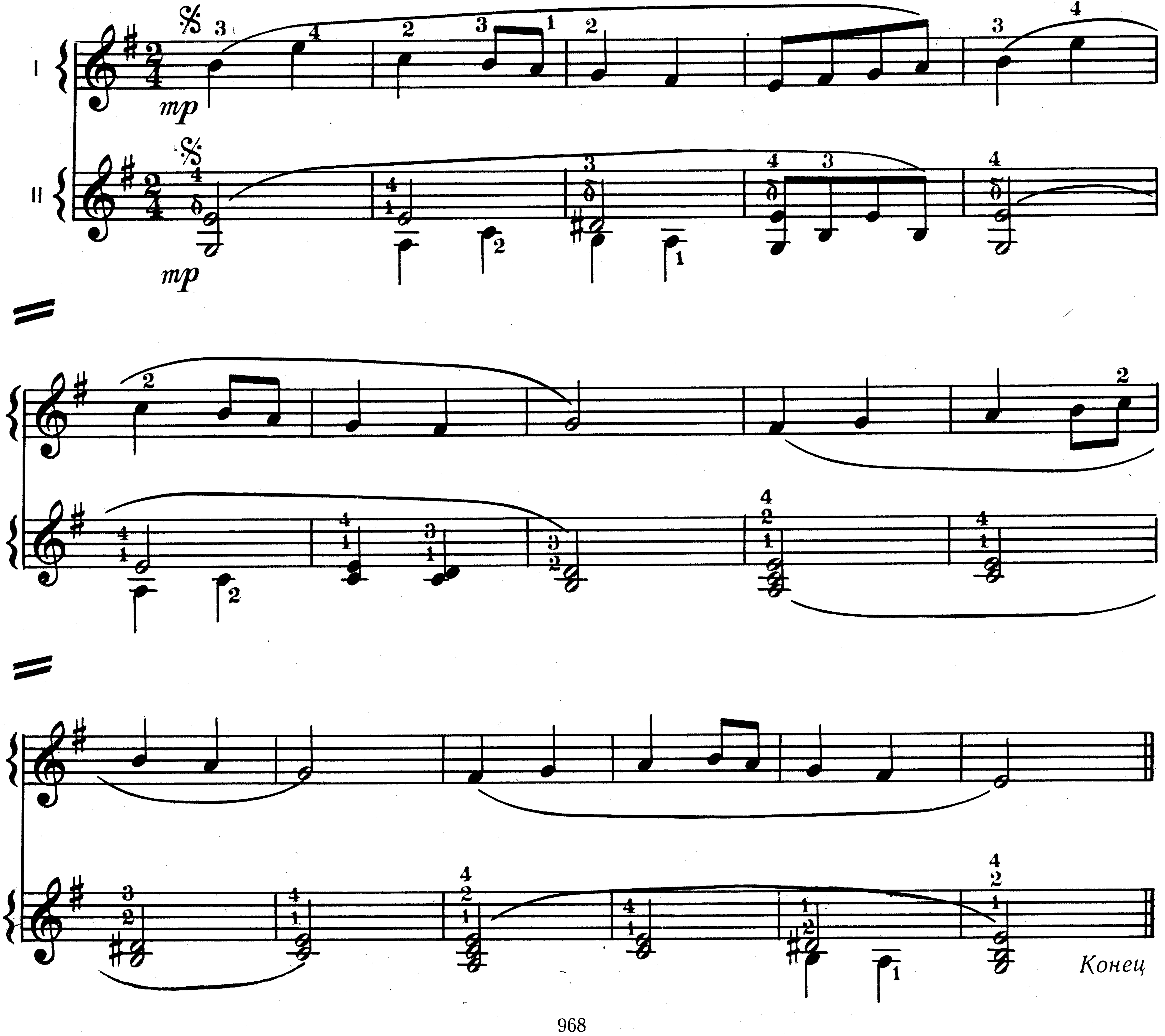

I
II
p
mp
mf
f
Левая рука
Оба
Б

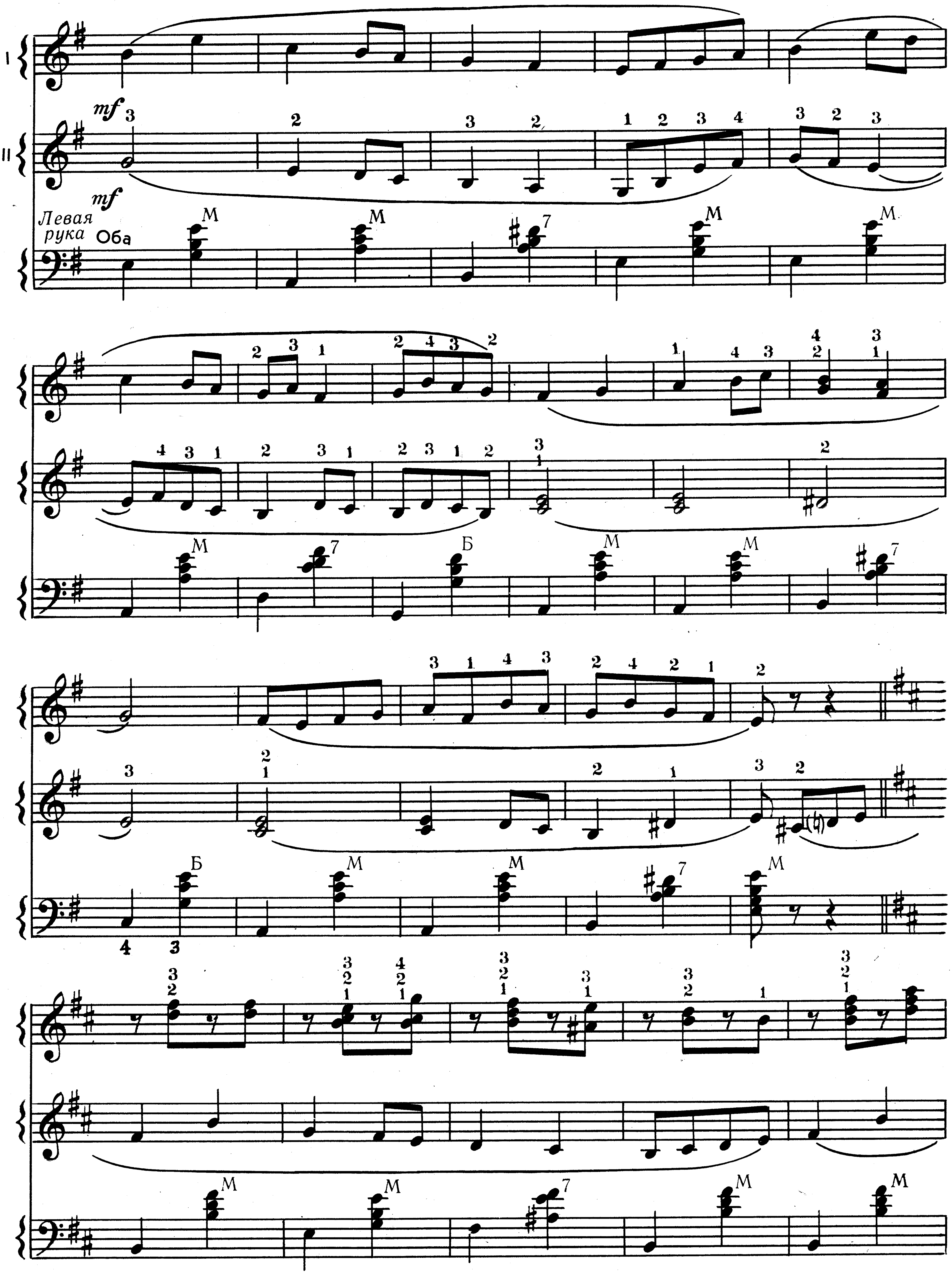


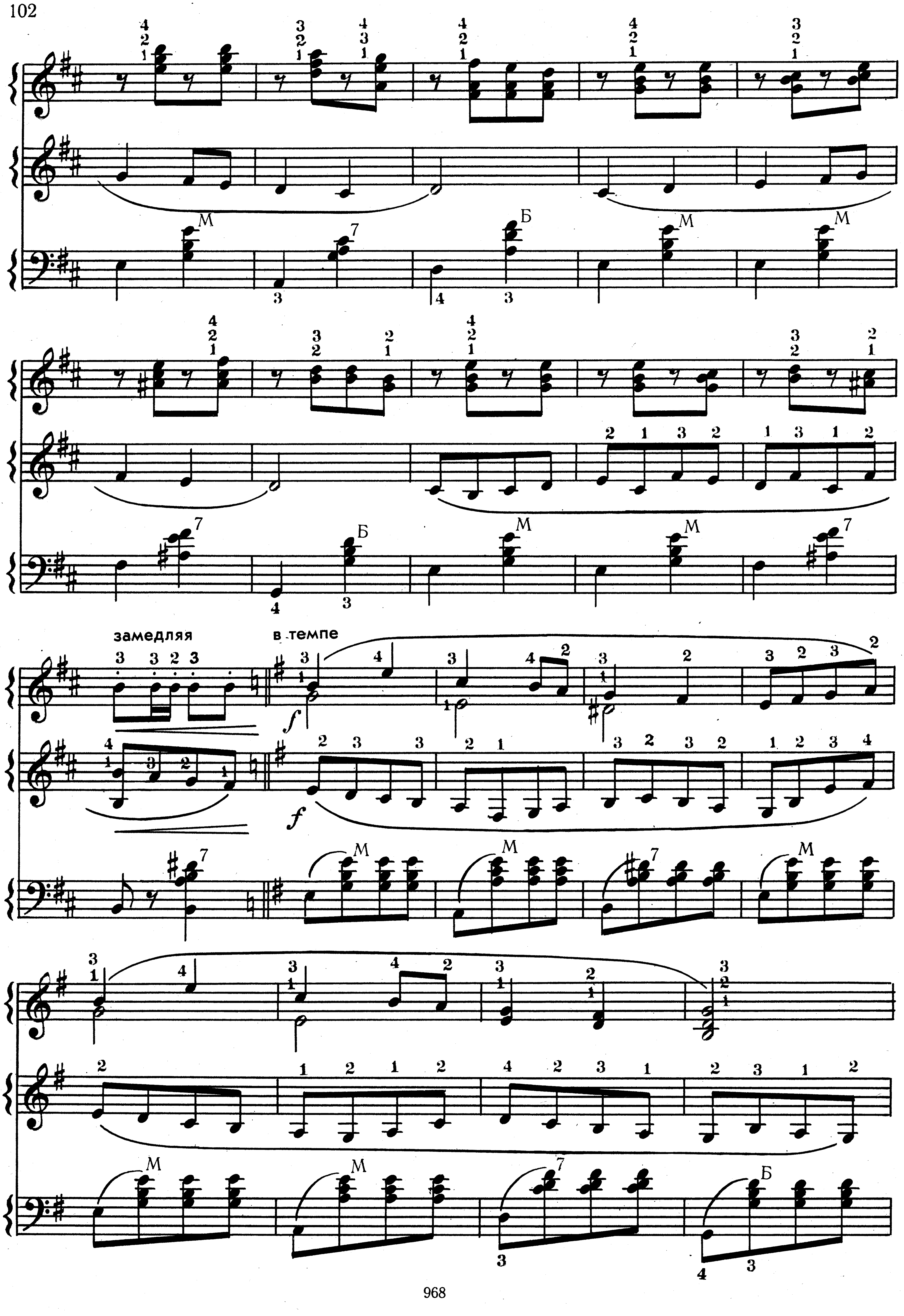
ВЛАДИМИРСКИЙ ХОРОВОД

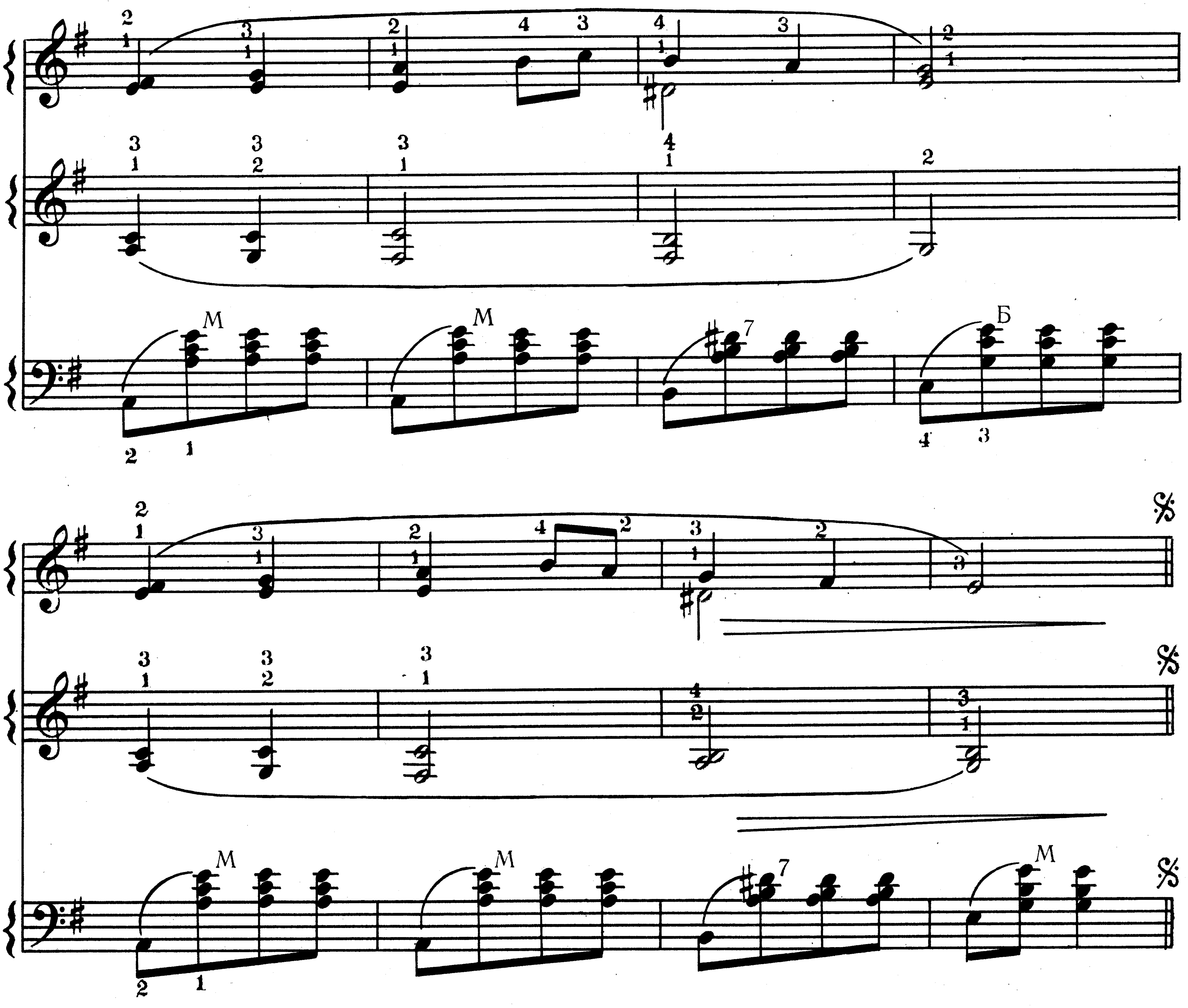
Обработка В. БЕЛОВА

Неторопливо, спокойно


I
II
mp
mp
Конец

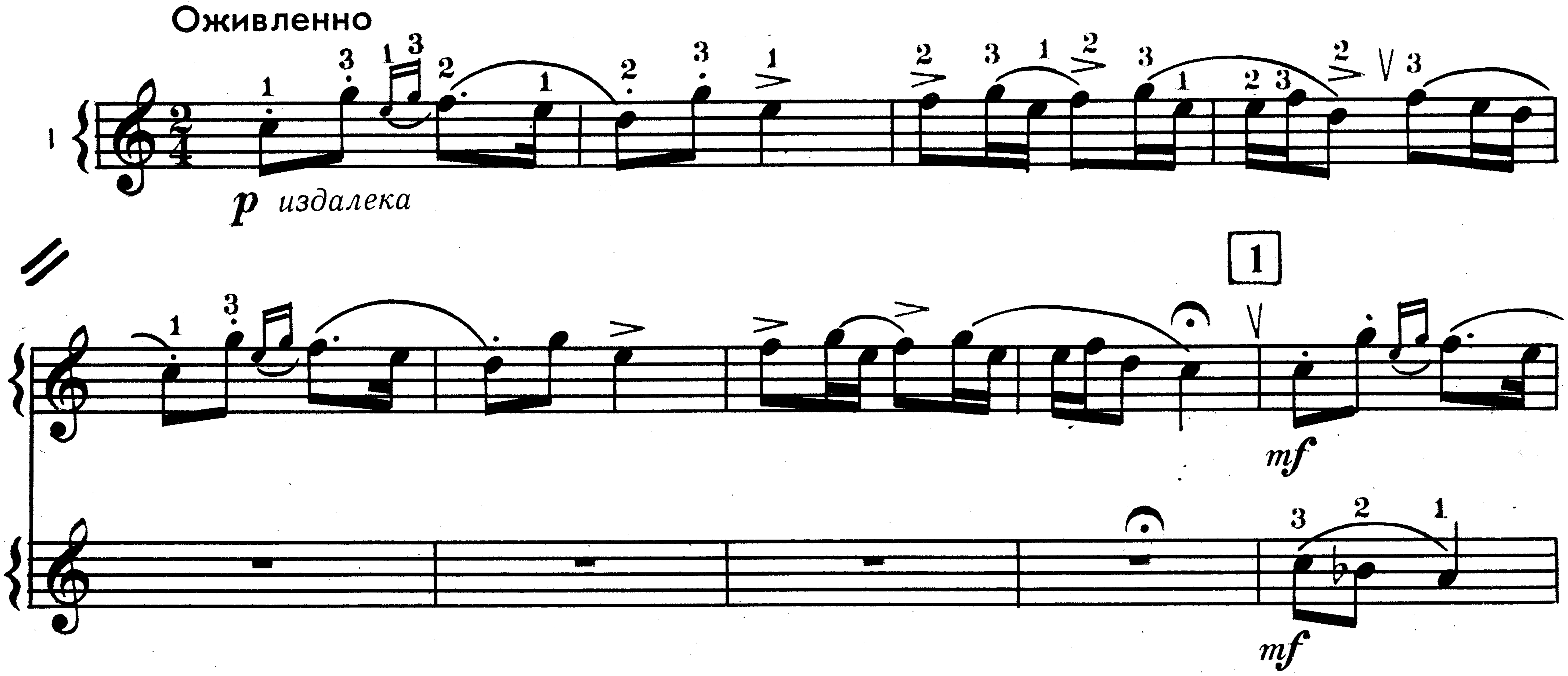

I
II
mf
mf
Левая рука
Оба
М
Б
7

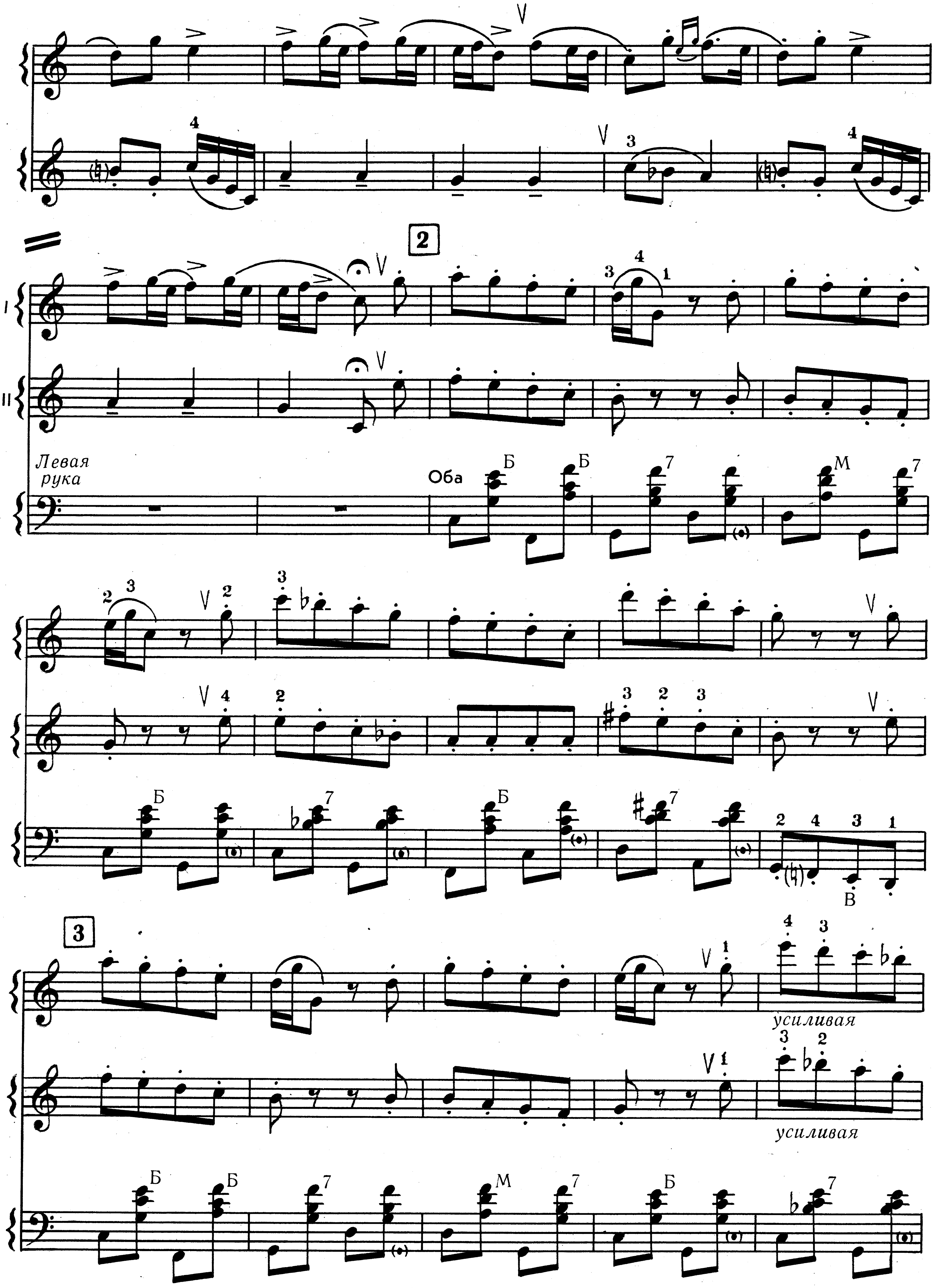

замедляя
в темпе
М
Б
7
f

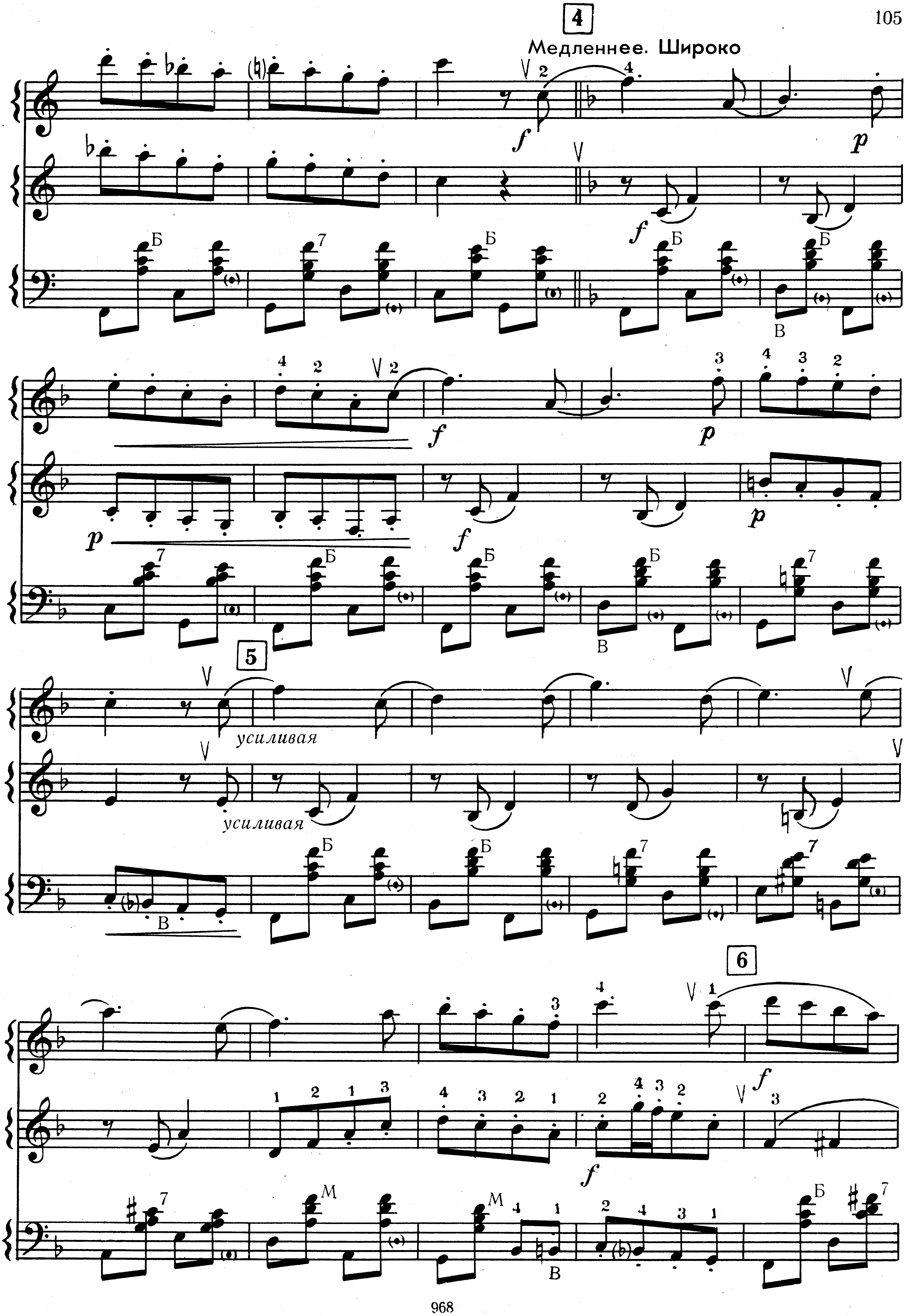


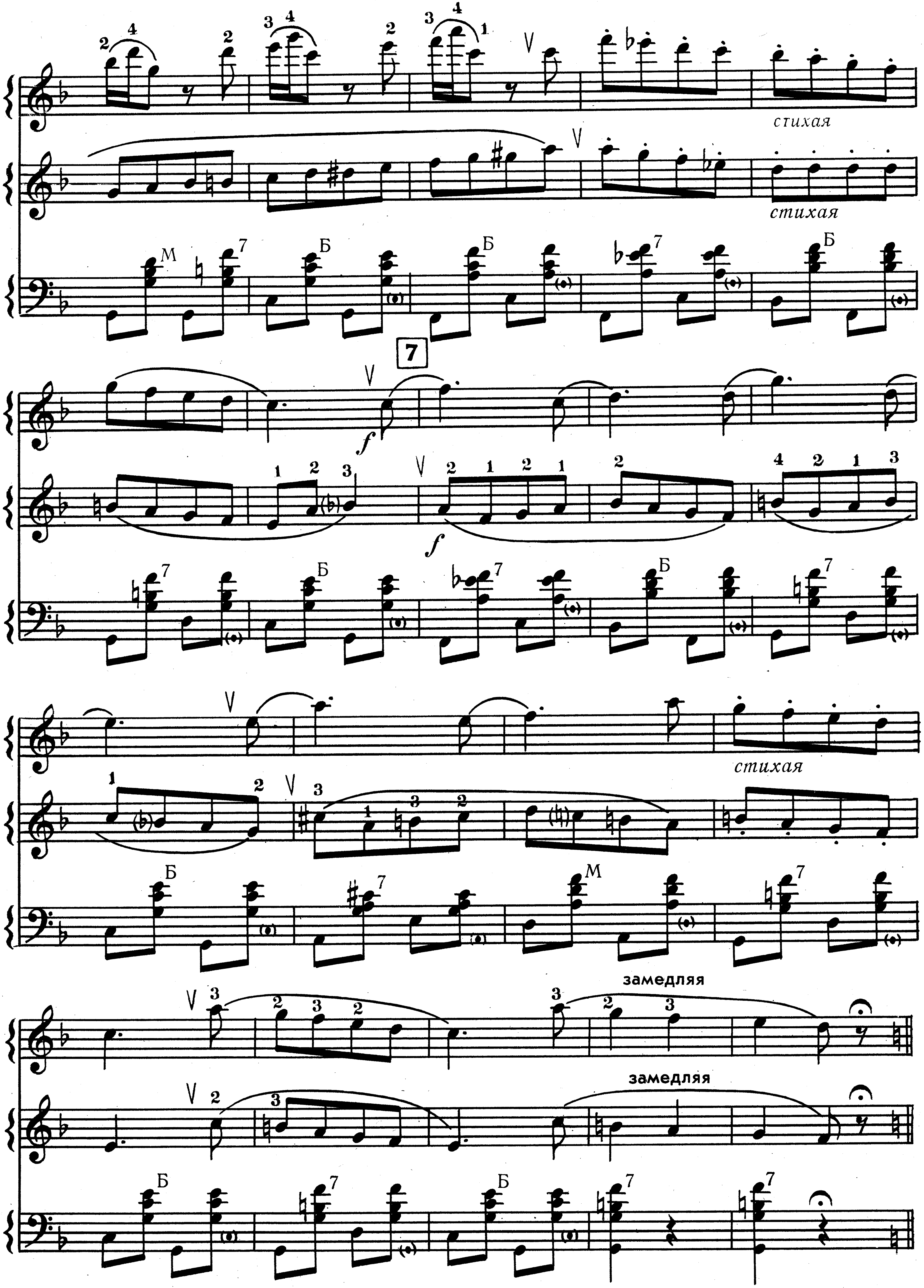
ВЕСЕЛЫЙ ПАСТУШОК

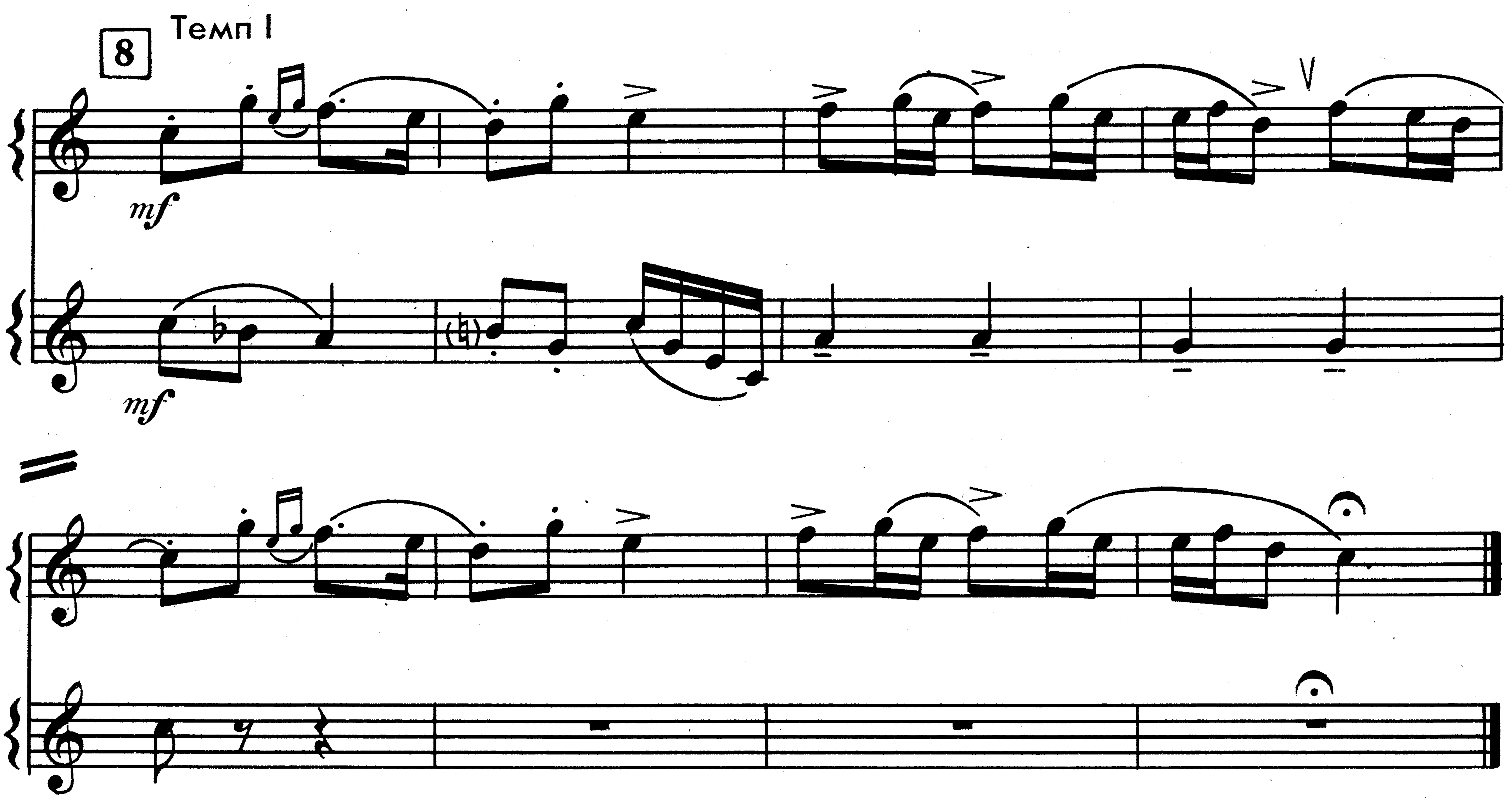
В. КОРНЕВ


Оживленно
p издалека
1
mf
I
II


2
I
II
Левая рука
Оба
Б
М
7
В
3
усиливая
усиливая


4
Медленнее. Широко
5
усиливая
усиливая
6

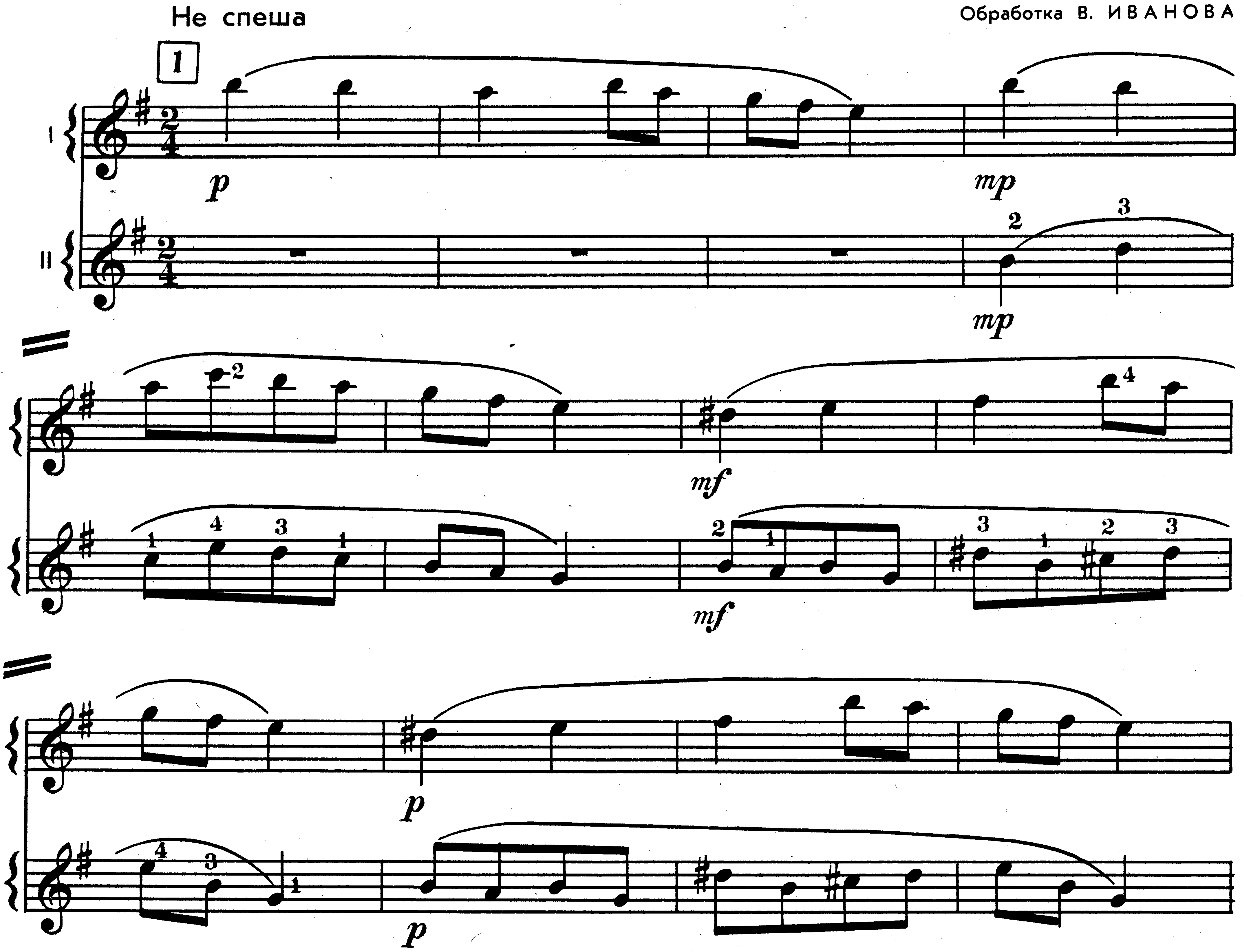

стихая
стихая
7
f
f
стихая
замедляя
замедляя
М
Б
7

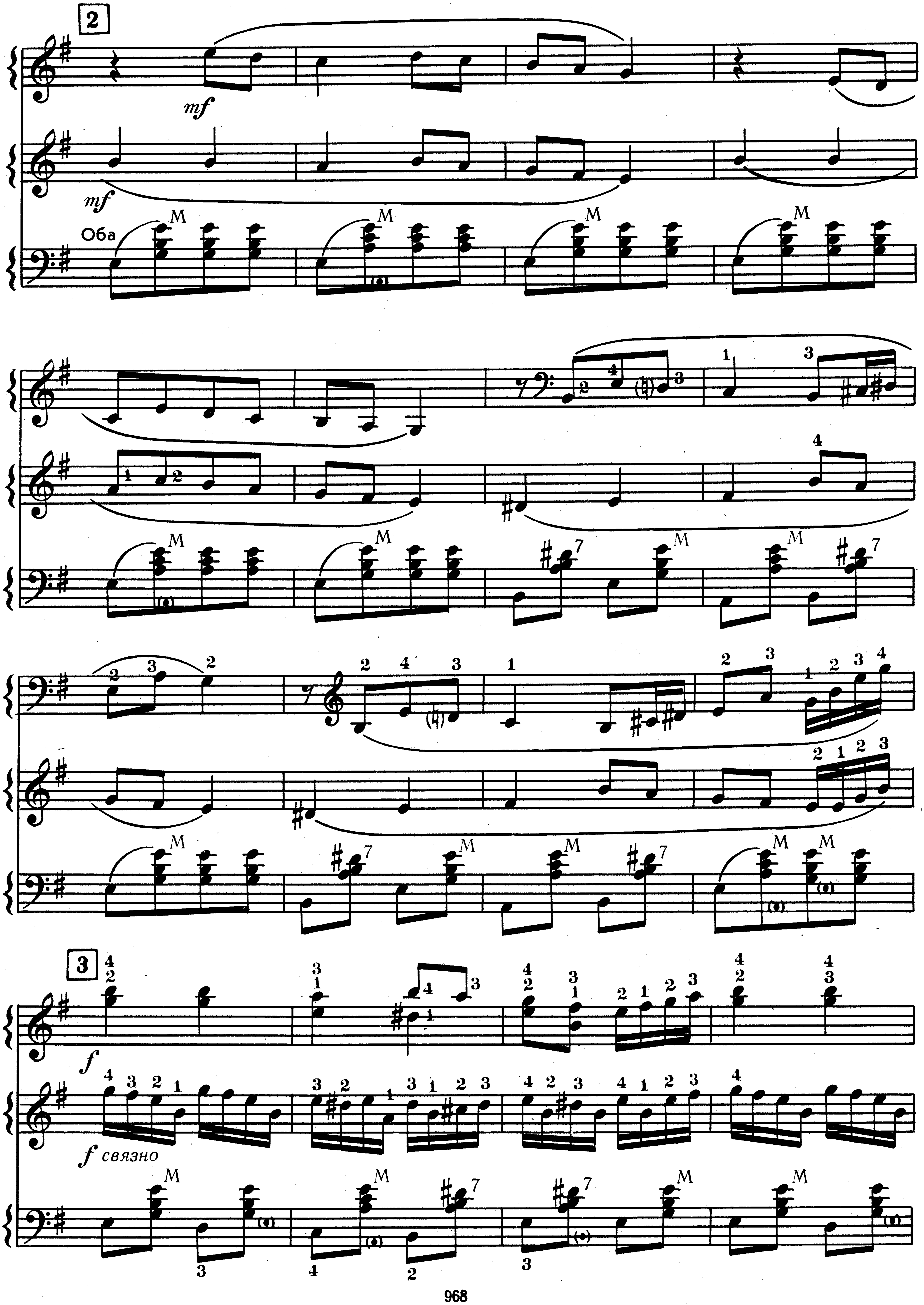

8
Темп I
I
II
mf
mf
V

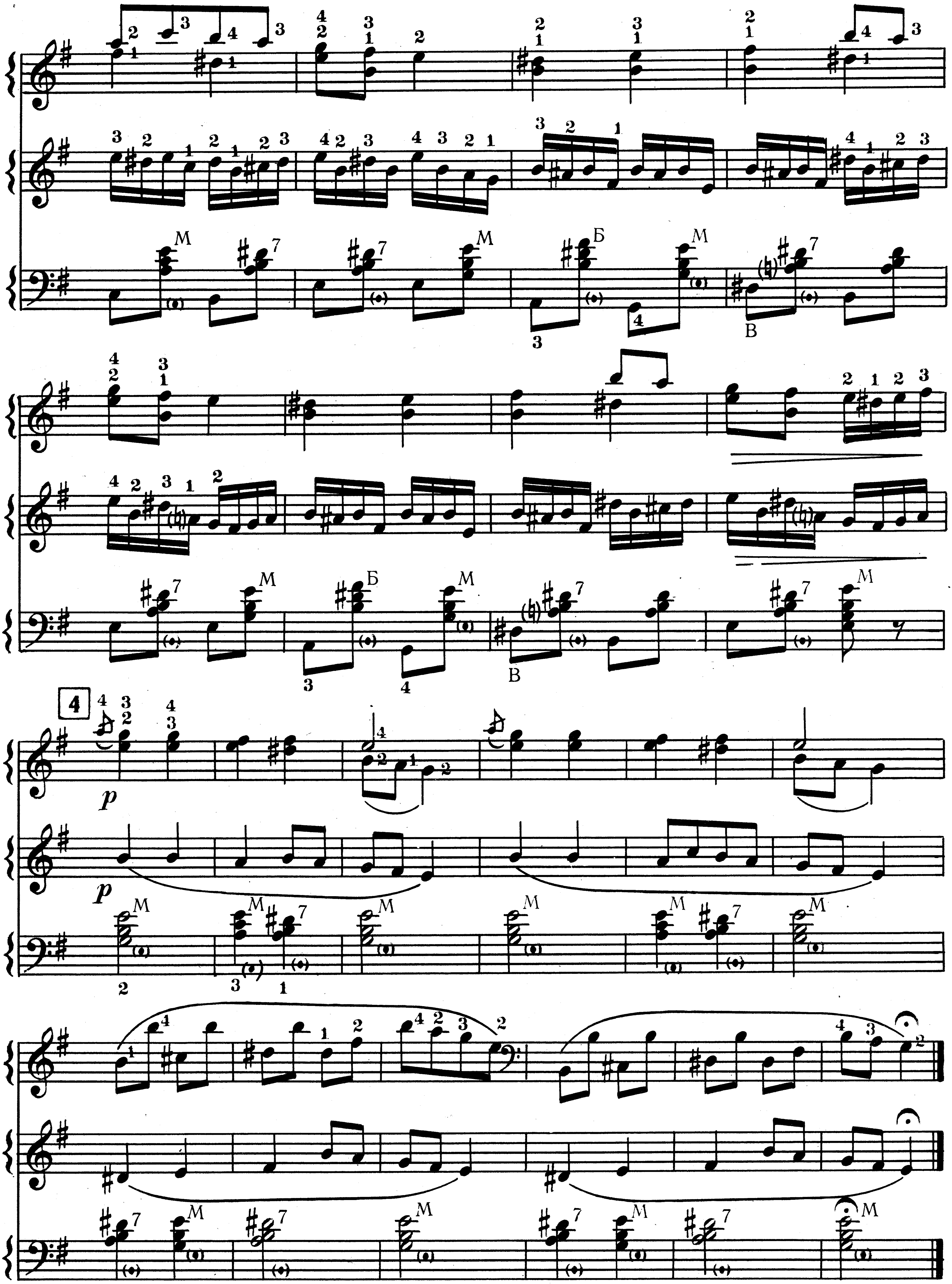
АХ, НА ЧТО Ж БЫЛО, ДА К ЧЕМУ Ж БЫЛО

Русская народная песня

Обработка В. ИВАНОВА


Не спеша
1
I
II
p
mp
mp
mf
mf
p
p


2
mf
mf
Оба
M
7
3
f
f связно

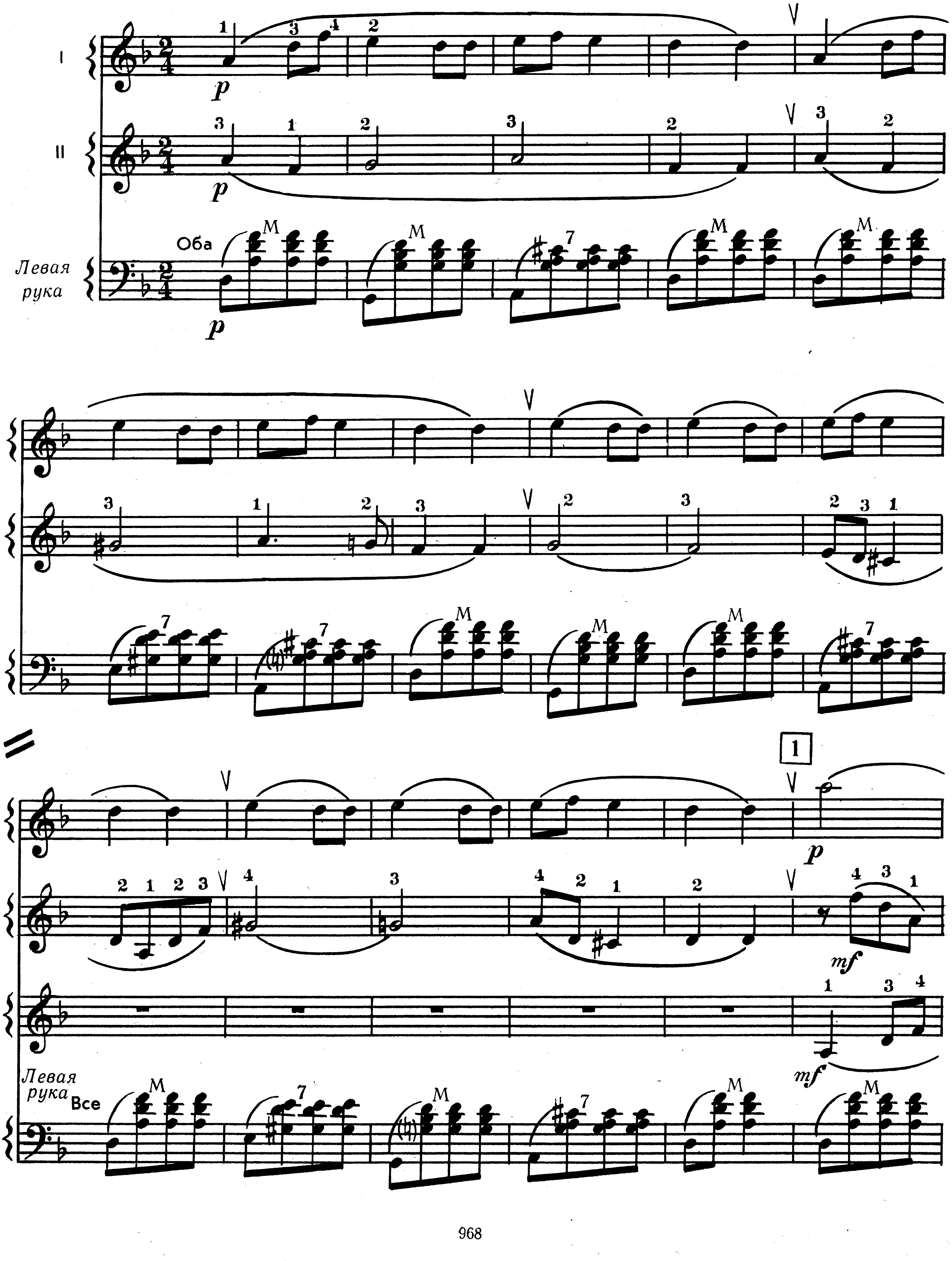

М
7
Б
В
4
p
p

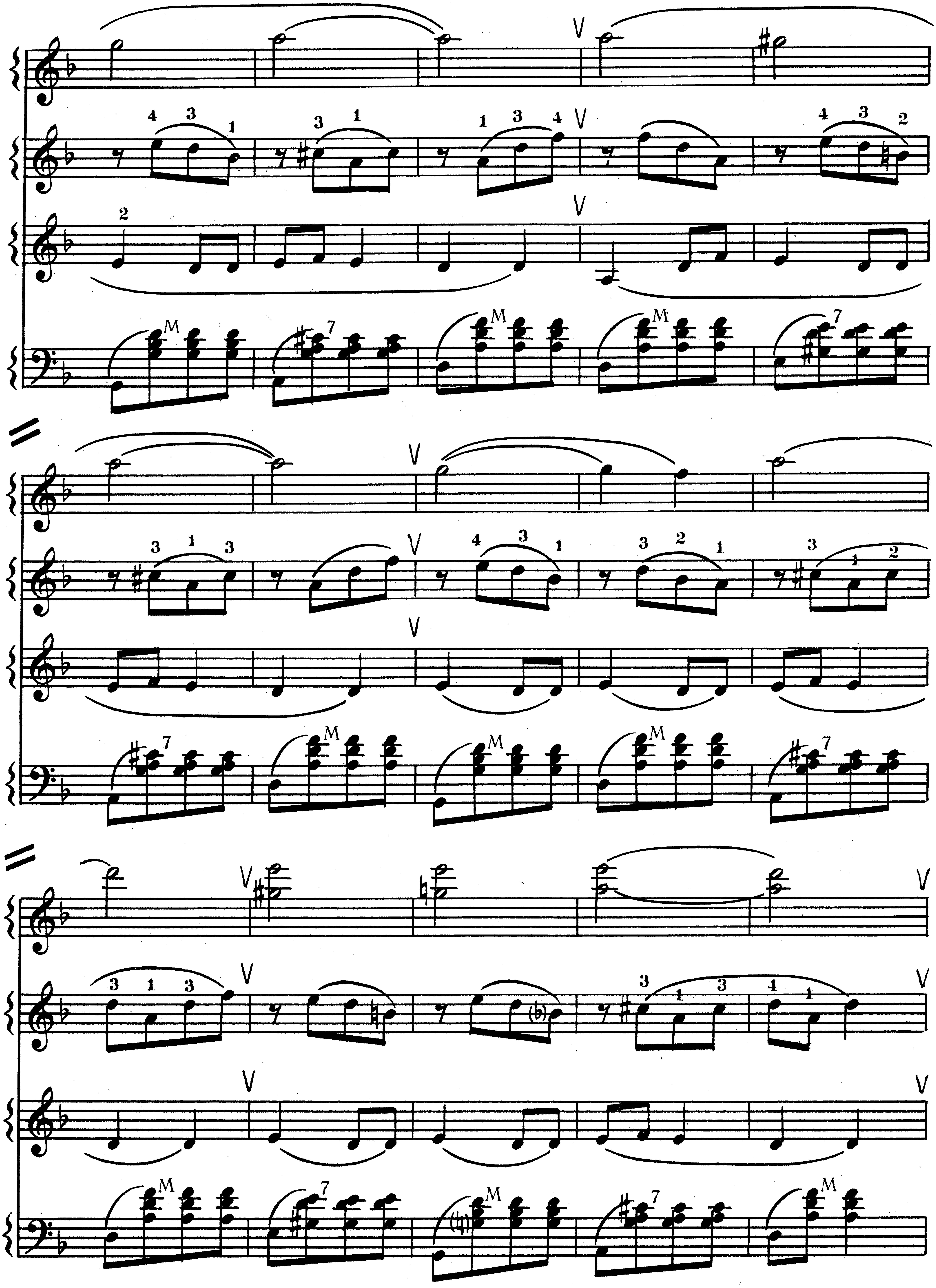
ПЕРЕПЕЛОЧКА

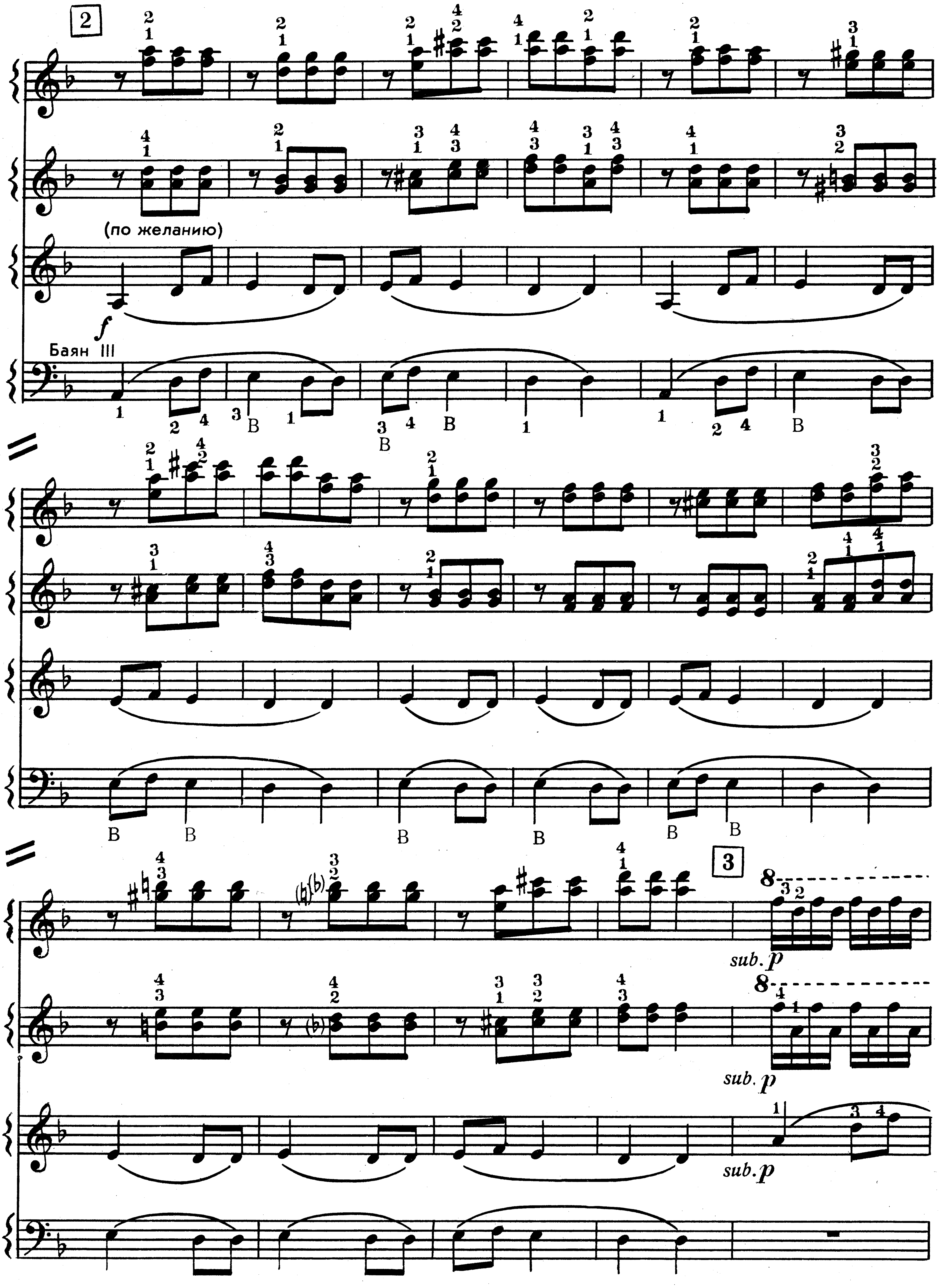
Белорусская народная песня

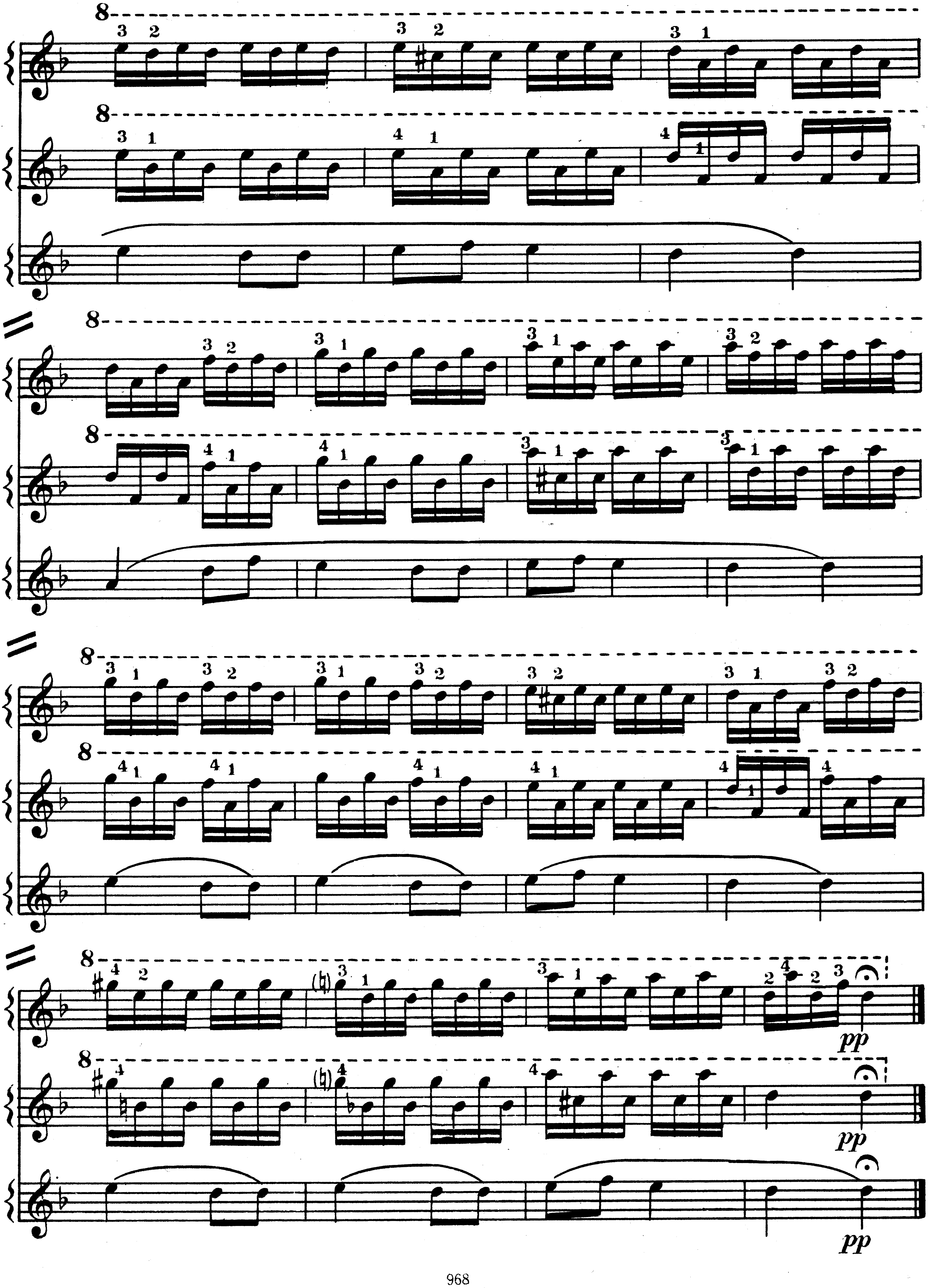
Обработка И. ШЕСТЕРИКОВА

Не спеша, спокойно


I
II
III
Левая рука
Оба
Все
p
mf
M
7
1


4 3 1
3 1
1 3 4
4 3 2
2
M
7
3 1 3
4 3 1
3 2 1
3 1 2
3 1 3
3 1 3
4 1
(♭)
(♮)


2
(по желанию)
f
Баян III
B
3
sub. p
8

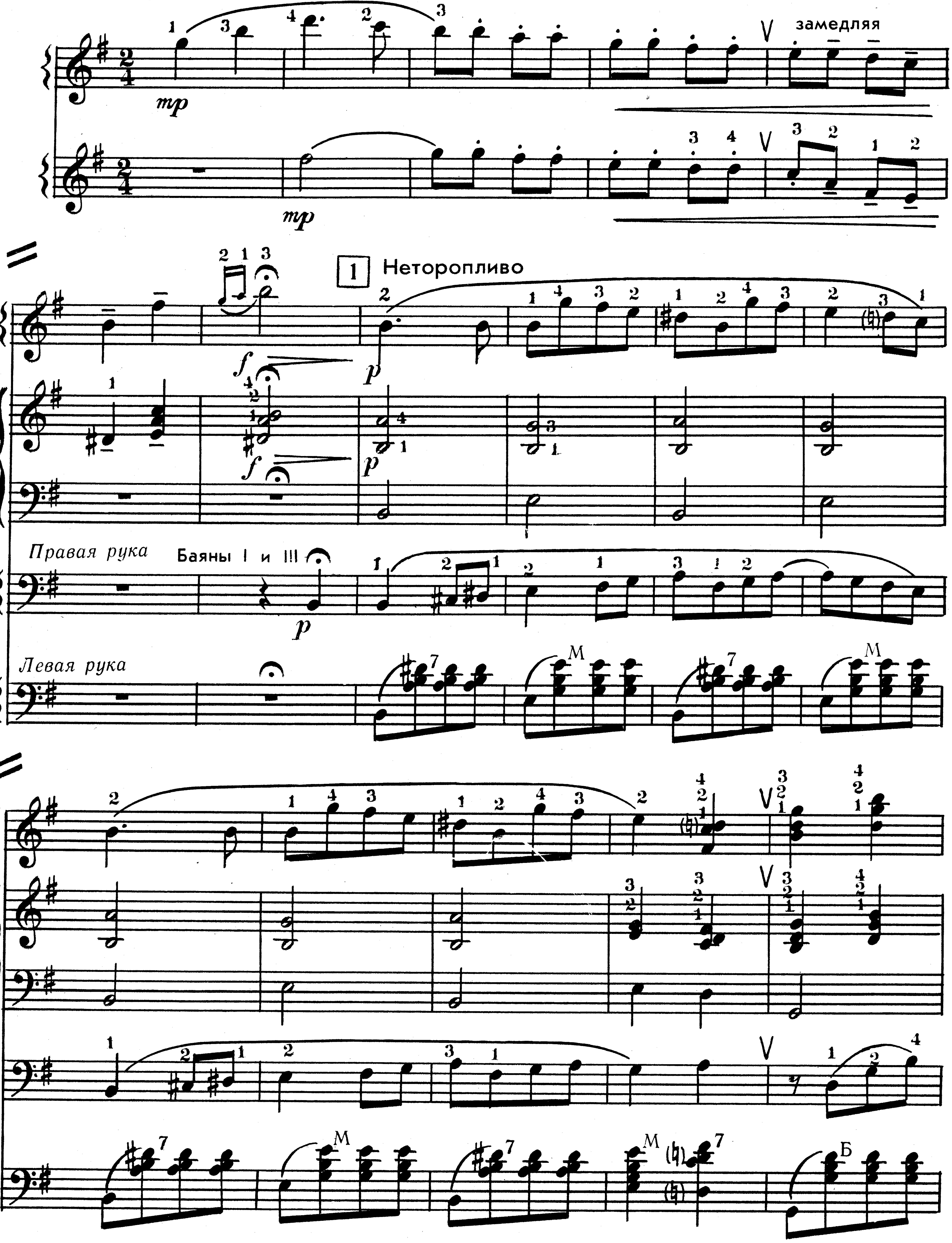

I
II
III
8
pp

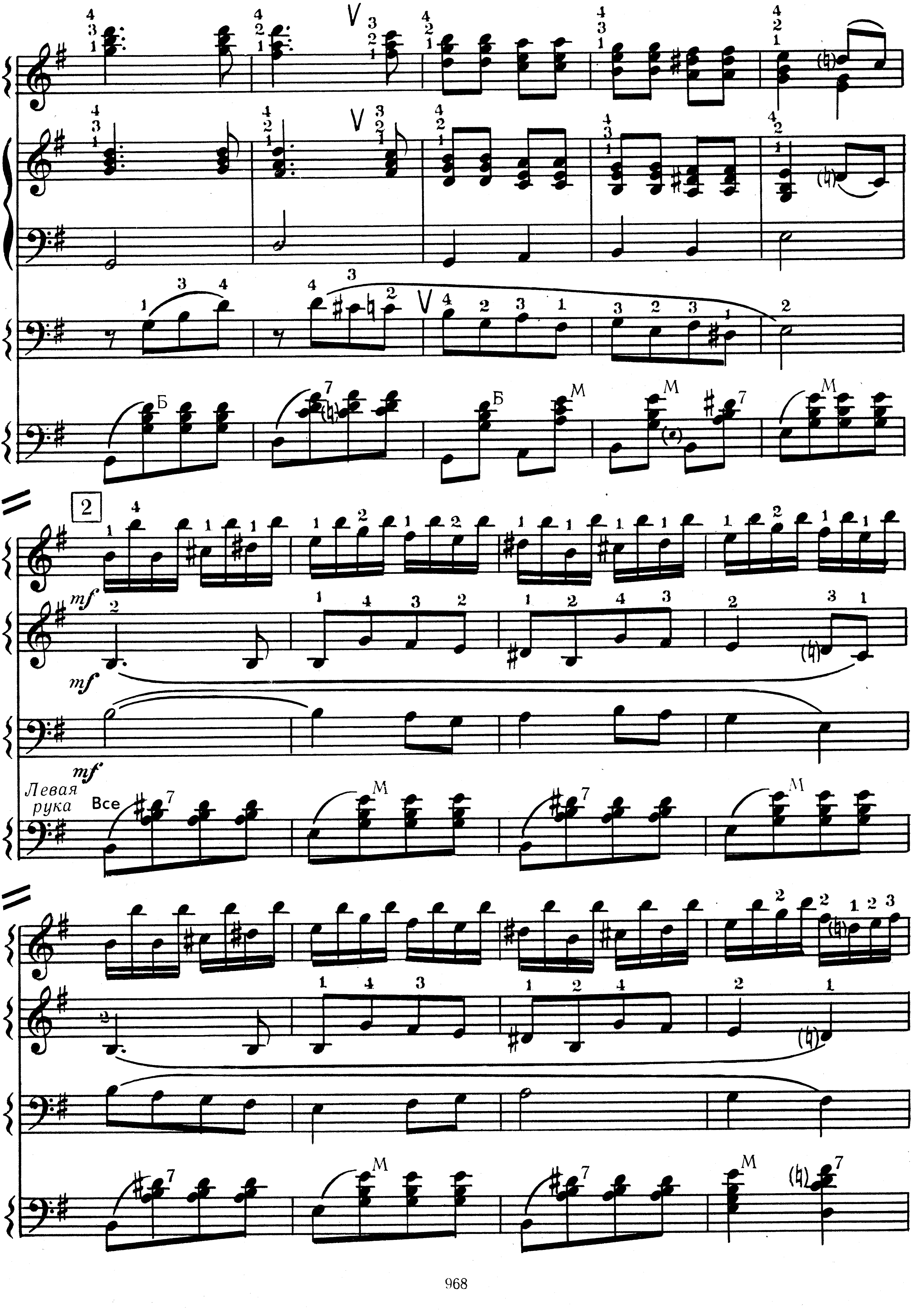
ВЕЧОР ПОЗДНО ИЗ ЛЕСОЧКА

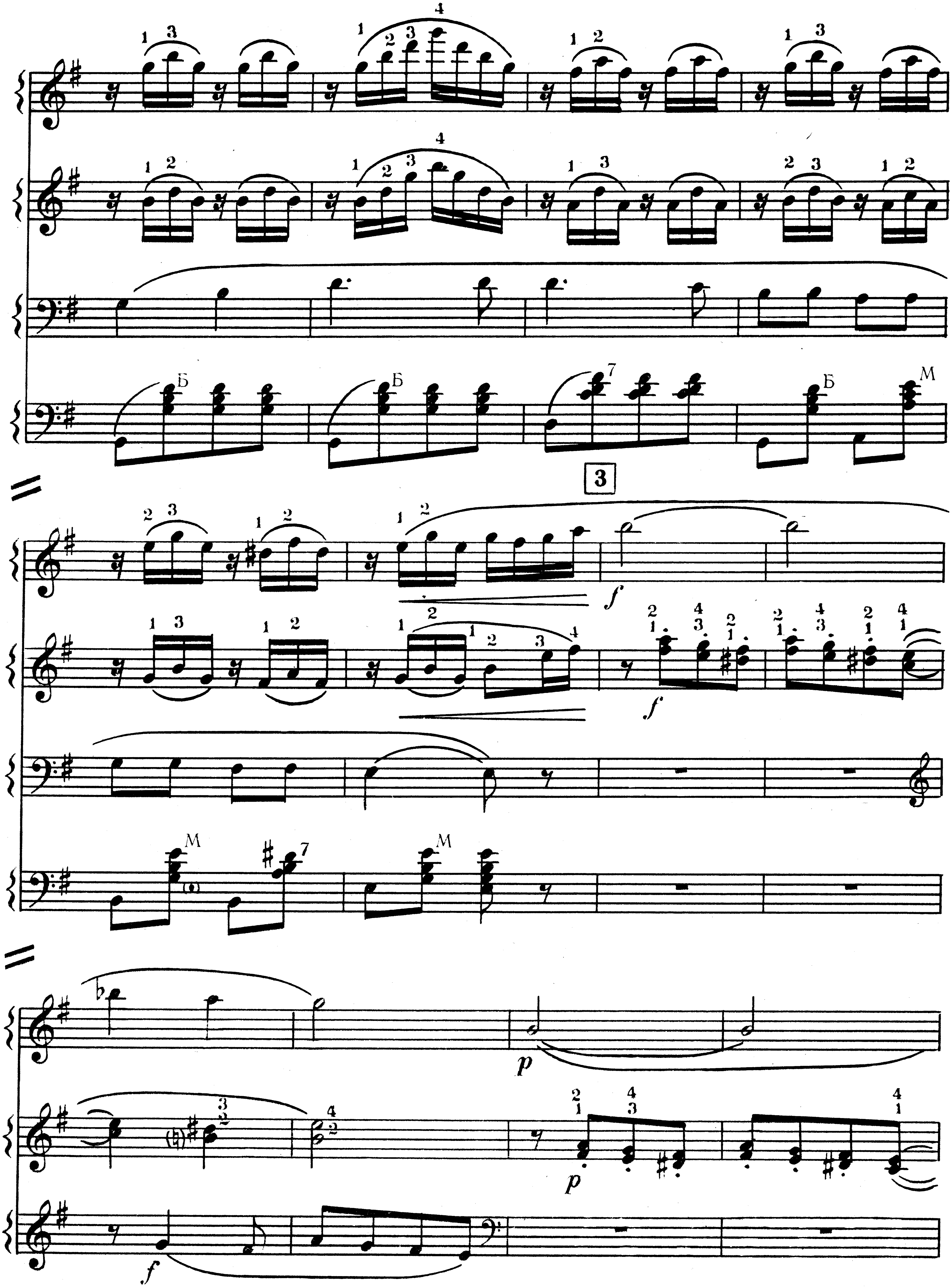
Русская народная песня

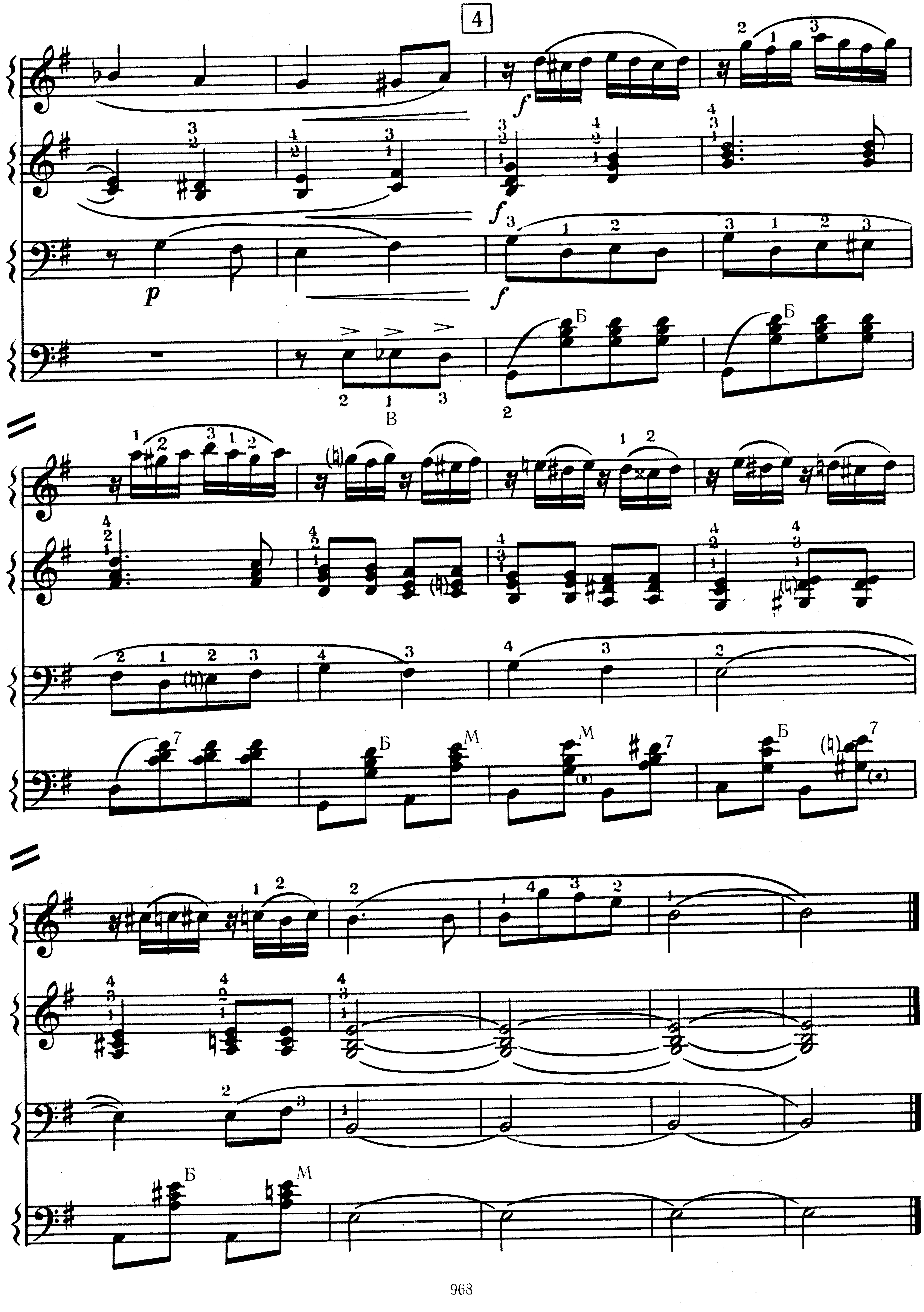
Обработка В. ИВАНОВА

Подвижно


замедляя
mp
1
Неторопливо
I
II
III
f
p
Правая рука
Баяны I и III
Левая рука
7
М
Б


V
Б
М
7
2
I
II
III
mf
Левая рука
Все


Б
М
7
3
f
p


4
f
p
f
f
Б
Б
В
7
Б
М
М
7
Б
7
Б
М

РАЗДЕЛ VII

СТРОЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА

Известно, что природные задатки для развития легкости и свободы движения пальцев у разных людей не одинаковы. У одних учащихся свобода движений развивается значительно скорее, чем у других. Часто этот процесс проходит стихийно, без сознательного участия в нем исполнителя. В этом случае далеко не каждый баянист, обладающий хорошей техникой игры, сумеет помочь добиться таких же успехов другому, менее развитому в этом отношении.

Будет уместным привести высказывание основоположника физической культуры в России П. Ф. Лесгафта: «Недостаточно быть ловким спортсменом, чтобы взять на себя воспитание движений ребенка, юноши и даже взрослого. Надо знать строение органов движения, влияние их деятельности и отправления на другие органы, чтобы уметь научно оценить упражнения, применяемые при физическом воспитании».* Отсюда можно заключить, что знание функций мышечной системы, назначения отдельных мышц, особенностей строения исполнительского аппарата необходимо и музыканту-исполнителю (педагогу). Оно несомненно поможет более успешно развивать и совершенствовать технику игры (свою или ученика), найти правильные пути для преодоления природных недостатков.

Движение тела происходит в результате сокращений—напряжений мышц, вызываемых импульсами (командами), идущими к ним от центральной нервной системы. И. М. Сеченов писал: «Мышцы суть двигатели нашего тела; но сами по себе, без толчков из нервной системы, они действовать не могут; поэтому рядом с мышцами в работе участвует всегда нервная система и участвует на множество ладов».** Мышцы составляют с нервной системой неразрывное целое. В мышцах находятся двигательные окончания нервов, через которые передаются импульсы, побуждающие мышцы к сокращению.

С момента рождения человека мышцы развиваются неравномерно, в зависимости от их деятельности, тренировки. В результате систематической тренировки увеличивается способность сокращения (его сила и частота) и ловкость движений мышц. Однако упражнения по развитию двигательных навыков представляют собой не столько тренировку двигательного аппарата, сколько совершенствование деятельности нервной системы, выработку новых условных рефлексов, то есть выработку способностей к осуществлению новых движений, не являющихся врожденными, унаследованными.

Приобретенные условные рефлексы временные и при прекращении тренировки ослабевают и угасают. Отсюда следует, что для музыканта-исполнителя совершенно необходима систематическая тренировка на протяжении всей исполнительской деятельности. Только при этом одни условные рефлексы (навыки) образуются вновь, а другие превращаются в безусловные (постоянные).

Для мышечной деятельности более характерно одновременное сокращение целой группы мышц, поэтому наибольшая легкость и свобода движений пальцев проявляется при включении также мышц предплечья. По этой же причине ложно понимаемая пальцевая техника, при которой звукоизвлечение осуществляется только короткими мышцами (пальцевыми), противоестественна и не может дать положительного результата.

Мышцы бывают двух типов: произвольные (сокращающиеся по нашей воле) и непроизвольные (сокращающиеся независимо от нашей воли, например мышцы сердца).

Звукоизвлечение на баяне осуществляется, конечно, произвольными мышцами. При игре сокращаться должны лишь те из них, которые участвуют в звукоизвлечении. Другие же, не занятые, не должны сокращаться, иначе в нужный момент они окажутся неподготовленными, уставшими.

Степень усилия мышцы зависит от степени ее раздражения. Степень раздражения растет с увеличением возбуждения. У играющих ярко, эмоционально подсознательно происходит сокращение большой группы мышц, что меньше их утомляет, поэтому у таких исполнителей реже встречается постоянная напряженность («затянутость») исполнительского аппарата.

Мышцы кистей делятся на разгибатели и сгибатели. Разгибатели располагаются на наружной (тыльной), а сгибатели на внутренней (ладонной) стороне. Лучезапястный сустав при совместном действии всех мышц тыльной поверхности производит тыльное сгибание кисти и, наоборот, совместное действие ладонных мышц приведет к ладонному сгибанию. При одновременном сокращении мышц (тыльных и ладонных) локтевой стороны происходит сгибание кисти к локтевой линии. Тыльные и ладонные мышцы лучевой стороны совместно сгибают кисть в направлении этой стороны. Наиболее естественным будет так называемое среднефизиологическое положение кисти, без каких-либо изгибов. При этом положении пальцы полусогнуты так, что головки пястных костей ярко очерчены (см. рисунок на следующей странице).

Среднефизиологическое положение обеспечивает наибольшую свободу всех мышц, сохраняя лишь незначительное всегда свойственное им напряжение — «мышечный тонус», — необходимое для предотвращения произвольного разгибания. Доказательством наибольшей расслабленности мышц при этом положении является сохранение его у спящих, а также при фиксации рук (например, наложении гипса) в неподвижном состоянии на длительное время.

Особенности состояния мышц при среднефизиологическом положении определяют наиболее целесообразную постановку рук. Оно является тем исходным положением, при котором возможна самая эффективная деятельность мышц кисти. Именно это положение создает удобнейшую позицию для выполнения как сгибательных, так и разгибательных движений. Нарушение этого положения ставит те или иные препятствия для деятельности мышц. Например, при положении руки, в котором кисть согнута в сторону ладонной поверхности, сгибатели уже сокращены («сработали»), а разгибатели растянуты, что приводит к быстрому утомлению мышц. В то же время нетрудно убедиться, что при разогнутой кисти сила сжимания пальцев больше, чем при согнутой. Значит, сгибание в любую сторону исчерпывает силу мышц этой стороны. Поскольку звукоизвлечение на баяне требует сгибания кисти в сторону ладонной поверхности, исходным ее положением могло бы быть противоположное, готовящее к таким движениям, то есть не согнутое. Но разогнутое положение неприемлемо для баяниста в качестве исходного потому, что утомляет сгибатели постоянным растяжением. Отсюда следует, что как выгнутая, так и вогнутая кисти не могут быть приняты основным исходным положением для баяниста.

---

* П. Ф. Лесгафт. Анатомия мышечной системы. М.—Л., 1938, стр. 4.

** И. М. Сеченов. Избранные философские и психологические произведения. М., 1947, стр. 385.

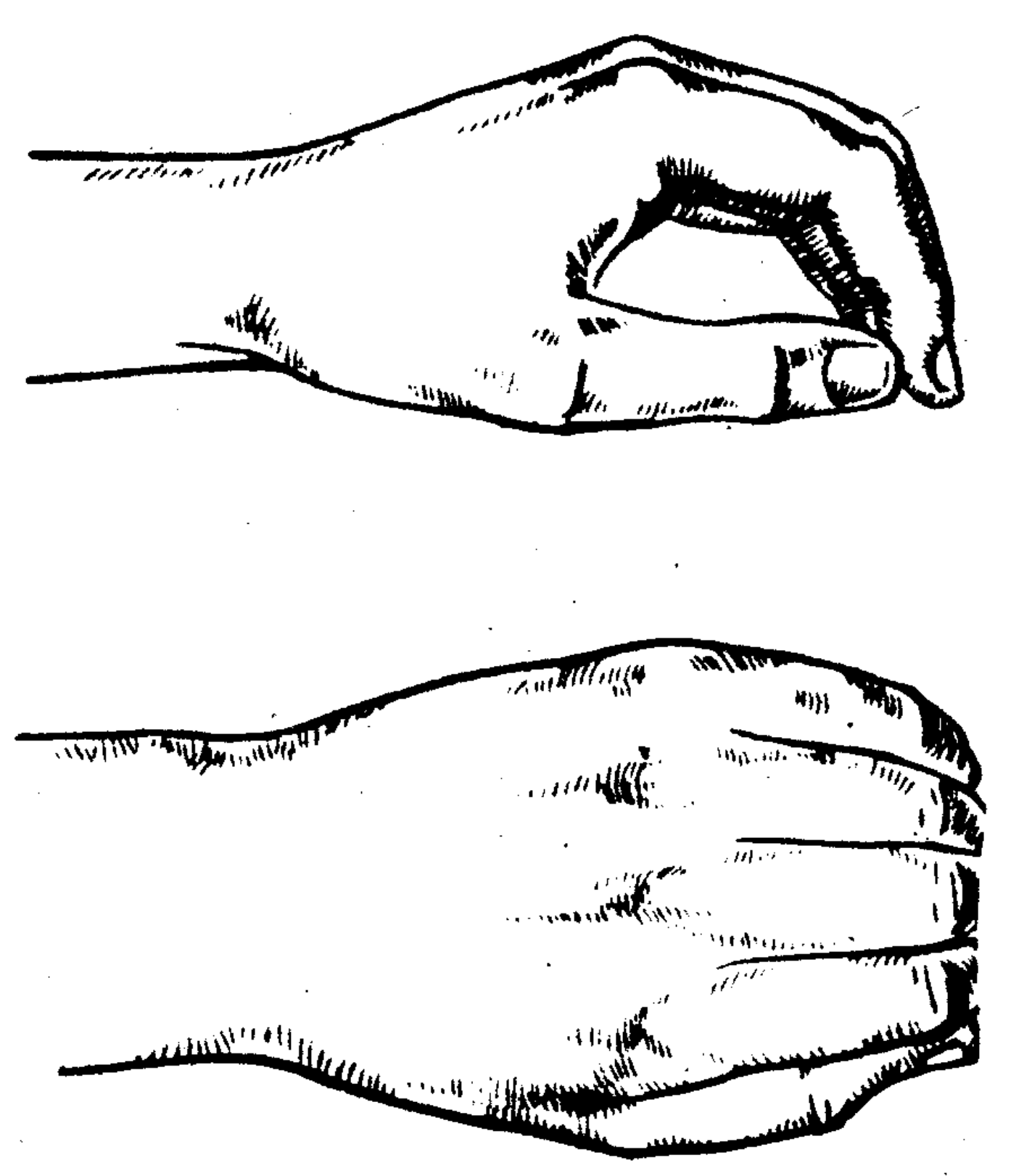


Рис. 5

Постановка рук исполнителя должна исключать и постоянное сгибание кисти в сторону локтевой линии. Объясняется это, во-первых, тем, что сжимание пальцев оказывается сильнее, если совмещается с отведением кисти к локтевой линии.* Если же кисть сгибается в этом направлении раньше, то последующее сжимание пальцев будет заметно слабее. При этом 3-й и 4-й пальцы становятся еще более пассивными. Во-вторых, крайнее сгибание правой кисти в сторону локтевой линии чаще всего приводит к неправильному положению 4-го пальца. Он оказывается за клавиатурой, работает «вхолостую» одновременно с 3-м и делает движения за гриф. В-третьих, такое положение руки чрезвычайно затрудняет применение этого короткого пальца в первом и втором ряду правой клавиатуры, требуя перед этим резкого поворота руки.

Таким образом, наиболее рациональное исходное положение правой руки баяниста — ее среднефизиологическое положение, обеспечивающее наиболее свободное состояние мышечного аппарата и удобное для перехода в различные другие положения, необходимые при исполнении.

Что же касается распространенного в настоящее время в педагогической практике мнения о наличии нескольких (двух и даже трех) «основных» положений правой кисти баяниста, то такие выводы являются чисто эмпирическими, не имеют под собой научной почвы и тормозят овладение техникой игры на баяне.

Немаловажное значение для исполнителя имеет и следующее обстоятельство 2-й (средний) палец лежит соответственно средней линии кисти, поэтому движение остальных пальцев расценивается как приведение к нему или отведение от него. Приведение пальцев к среднему происходит при их сгибании, а отведение — при разгибании. При одновременном сгибании и приведении пальцев к середине проявляется их наибольшая сила, поэтому положение пальцев на клавиатуре должно быть таким, чтобы при воображаемом их продолжении они сливались в одну линию, а не расходились из нее.

В работе над развитием двигательных навыков необходимо учитывать и деятельность тыльных межкостных мышц (четыре). Две из них отводят 1-й и 2-й пальцы в сторону большого, а две другие — 2-й и 3-й в сторону 4-го. В связи с этим растяжение между 2-м и 3 м пальцами будет бо́льшим тогда, когда мы отводим 2-й палец от 3-го (от *ре* к *ля* в правой руке или от *до* к *ре* в левой) и меньшим, если отводится 3-й палец от 2-го в сторону 4-го. Поэтому крайне нежелательна последовательность: 2-й и 3-й палец с *до* на *ре* (или *фа*) на правой клавиатуре и с *ре* на *до* — на левой. Пользоваться такой аппликатурой можно только в крайнем случае, причем только при помощи поворота кисти и выпрямления 3-го пальца (например, в длинных арпеджио с третьего ряда клавиатуры).

При работе над развитием легкости движений пальцев надо помнить, что более быстрые их движения достигаются тогда, когда сокращаются не короткие мышцы, например сгибатели фаланг, а длинные, начинающиеся на кисти и предплечье, ибо, чем более длинные мышцы включены в работу, тем сильнее, выносливее становятся пальцы (при включении длинных мышц их движение видно на предплечье).

В этой связи скажем о применении большого пальца правой руки.

При действиях большого пальца в направлении сгибания 1-го—4-го пальцев, то есть «в клавиатуру», длинные мышцы не подключаются. Это объясняется тем, что большому пальцу такие движения от природы не свойственны. Наиболее естественные его сгибательные движения происходят в направлении локтевой линии кисти. Сила большого пальца особенно проявляется при хватательном движении. При этом движении включаются большие мышцы предплечья, и он становится наиболее работоспособным, но такие движения неприменимы в звукоизвлечении на баяне.

---

* Причина в том, что из сгибателей более сильный—локтевой (при сгибании пальцев тянущий кисть в свою сторону), а из разгибателей—лучевой.

Обратите внимание, что поочередное сгибание пальцев начинает 4-й, а разгибание—1-й палец.

Эти обстоятельства не позволяют поставить знак равенства между возможностями большого и 1-го—4-го пальцев. Систематической тренировкой можно добиться известных успехов в его приспособлении к звукоизвлечению, но природные свойства будут все же ощущаться. Поэтому применение большого пальца правой руки следует рассматривать не как основу, базу для развития виртуозной техники, а лишь как дополнительное средство, привлекаемое в необходимых случаях.

Большой палец на баяне следует применять в тех случаях, когда исполнение без него несовершенно; суть его применения не в отрицании уже накопленного исполнительского опыта, а в его обогащении.

Таким образом, развитие техники баяниста будет более плодотворным тогда, когда полностью используется весь арсенал эффективных технических средств четырехпальцевой аппликатуры и дополнительно используются возможности большого пальца.

Примером может служить исполнение гамм с большим пальцем и без него. Основной недостаток пятипальцевой аппликатуры гамм заключается в необходимости подкладывать большой палец (это, как известно, главная трудность и на фортепиано, откуда этот аппликатурный принцип заимствован).

На баяне при пятипальцевой аппликатуре скорость исполнения гамм обратно пропорциональна количеству подкладываний большого пальца: чем больше подкладываний, тем меньше темп. Так, гамма До мажор в одну октаву с применением большого пальца только один раз, на клавише *фа* (1, 2, 3, б, 1, 2, 3, 4), может быть сыграна очень быстро. В этой же гамме в две октавы, где требуется трехкратное применение этого пальца (на нотах *фа, си* первой октавы и *фа* второй октавы), темп заметно снизится. Исполнение гаммы в три октавы еще более затруднительно из-за того, что короткий большой палец должен быстро переноситься много раз на значительные расстояния от *фа* на *си* и от *си* на *фа*.

В четырехпальцевой аппликатуре, во-первых, исключается подкладывание пальцев и, во-вторых, эти расстояния преодолеваются длинным безымянным пальцем, благодаря чему возможна предельная скорость исполнения. Отсюда ясно, что отказ от четырехпальцевой аппликатуры в гаммах и гаммообразных последованиях и замена ее пятипальцевой неразумна, не содействует техническому прогрессу исполнителя, а тормозит его. Тренировать же большой палец, наряду с применением обычной аппликатуры, необходимо.

Широкое применение большого пальца на баяне ограничивает и малая мензура клавиатуры, поэтому при большой кисти и очень длинных пальцах пятипальцевая аппликатура значительно сдерживает техническое развитие учащегося.

Развитие технических навыков (особенно быстрых и легких движений) невозможно без достижения лаконичности движений пальцев. Чем меньше, экономнее эти движения, тем они могут быть быстрее. Излишние движения обычно появляются при отпускании клавиш за счет разгибания суставов фаланг (выпрямления пальцев), в то время как они должны оставаться округленными. Выпрямление пальцев допускается лишь при исполнении больших интервалов (на далеко расположенных друг от друга клавишах). Движение пальцев на близкие клавиши должно исключать их выпрямление и производиться гибким, но плавным и малозаметным ведением кисти.

В развитии техники существенную роль играет также строение исполнительского аппарата. Прежде всего это пропорциональное строение корпуса, нормальная длина рук. Слишком короткие руки исключают возможность нормального разжима меха, и исполнителю трудно добиться сильного звучания. Учащемуся с такими руками требуется более компактный инструмент, хорошо держащий и экономно расходующий воздух. При более длинных руках требуется инструмент большего размера. Величина кисти, длина и толщина пальцев требуют соответствующей мензуры.

Особое значение в развитии исполнительской техники имеет кисть. Бо́льшие успехи возможны при широкой кисти, чем при узкой. В то же время она должна быть мягкой, чтобы указательный палец и мизинец могли свободно соединяться. Слишком пухлая кисть свидетельствует о вялости, слабости мышц. Такому учащемуся следует особенно много трудиться над развитием техники игры, а также применять физические упражнения на укрепление мышц кисти.

Удобнее играть пальцами средней длины. При пропорциональном развитии ни один из пальцев (кроме большого) не короче других более, чем на длину одной фаланги. Слишком короткие пальцы затрудняют техническое развитие. В этом случае подбор аппликатуры должен быть особенно тщательным.

Обучение игре на баяне, как правило, начинают с 9-летнего возраста. При ярких музыкальных способностях занятия целесообразно начинать и раньше (примерно с 6 лет), но на инструменте подходящей величины. Практически обучение на баяне возможно и в зрелом возрасте, хотя наиболее успешное в техническом отношении продвижение может быть в ранние годы.

РАБОТА НАД ГАММАМИ И УПРАЖНЕНИЯМИ

Создание глубоких профессиональных основ невозможно без разностороннего развития технических навыков. Наибольшие результаты в этом направлении могут дать гаммы, арпеджио и специальные упражнения. Построенная на них систематическая тренировка не только укрепляет мышечную систему, приводит ее в необходимую исполнительскую форму, но и вырабатывает ловкость движений, создает запас игровых навыков.

На разных этапах обучения тренировка исполнительского аппарата должна быть подчинена разным задачам. Первоначально гаммы, арпеджио и упражнения служат средством для изучения клавиатуры и закрепления определенных теоретических понятий — отсчет длительностей, строение гамм и т. п.

Приступая к работе над гаммами, необходимо отметить их первоочередное значение как тренировочного материала для развития так называемой мелкой техники, быстрых, легких и четких движений пальцев, в частности более слабых из них. В связи с этим приобретает особую важность аппликатура гамм.

В правой руке, после твердого усвоения аппликатурного принципа — первый ряд клавиатуры — 1-й палец, второй ряд — 2-й палец, третий ряд — 3-й палец — следует начать систематическую работу над гаммами (кроме гармонических) с применением последовательности — 2-й, 3-й, 4-й пальцы соответственно на первом, втором и третьем рядах.

В левой руке наилучшие результаты дает четырехпальцевая аппликатура. При недостаточно длинной руке и коротком мизинце, исключающих возможность его применения не только на вспомогательном, но и на основном ряду, работу над гаммами левой рукой лучше начать на год позже (когда ученик подрастет), чем прибегать к временной примитивной трехпальцевой аппликатуре. Постоянное же применение аппликатуры мажорной гаммы без 4-го пальца (мизинца) не только не дает полноценного развития мышечной системы, но и весьма ощутимо тормозит овладение рациональной постановкой левой руки баяниста.

В предлагаемой ниже аппликатуре гамм и арпеджио учитываются строение мышечного аппарата и закономерности чередования пальцев на клавиатурах баяна.

Процесс приобретения технических навыков заключается с одной стороны в развитии силы и скорости мышечных сокращений, а с другой—в совершенствовании ловкости движений пальцев.

Прежде чем использовать гаммы как средство приобретения тех или иных навыков, необходимо овладеть игровыми движениями, способствующими непринужденному исполнению самих гамм. Это может быть достигнуто в том случае, когда при игре сохраняется основное (среднефизиологическое) положение кисти и обеспечивается свободное состояние всего мышечного аппарата. Достичь такого результата поможет комплекс сложных взаимосвязанных движений, характеризующихся примерно следующим образом.

Ранее уже говорилось, что пальцы, «толкая» клавиши, сохраняют полусогнутое положение, опускаются на клавиатуру с минимального расстояния и не разгибаются в суставах фаланг при переходе на соседние клавиши. При медленном темпе исполнения кисть плавным, едва заметным движением в лучезапястном суставе направляет округленный палец в сторону очередной клавиши, и чтобы прийти к этой клавише, остается сделать лишь незначительное дополнительное движение.

В быстрых темпах движения кисти будут более обобщающими, обеспечивающими исполнение не каждой отдельной ноты, а группы длительностей, составляющих в сумме одну или несколько метрических долей (две, три, четыре, шесть, восемь, двенадцать, шестнадцать нот или более).

Одновременно предплечье плавно, без рывков и остановок ведет кисть вниз или следует за ней вверх по грифу. По мере движения предплечья вниз или вверх соответственно опускается или поднимается плечевая часть руки и локоть. Амплитуда этого движения увеличивается в соответствии с расширением диапазона гаммы от одной до четырех октав.

Отсутствие статичного (неподвижного) состояния во всех частях руки предохраняет мышечную систему от появления длительного напряжения (зажатости), а ровное постоянное движение руки вверх и вниз позволяет сохранить без ощутимых отклонений одно и то же (основное) положение кисти.

Наиболее сложным из перечисленных является плавное движение руки вверх и вниз. Обычно учащиеся пытаются исполнять небольшие гаммообразные обороты при фиксированном положении кисти в одной точке грифа, доставая близлежащие клавиши пальцами. При этом пальцы невольно выпрямляются, кисть резко изгибается в лучезапястном суставе, в результате чего появляется напряжение исполнительского аппарата.

Правильным будет движение руки вниз и вверх на каждой клавише, причем движение к следующей клавише начинается сразу же после ощущения опоры на предыдущей. Нужно как бы «перекатить» руку на пальце, держащем клавишу все с меньшей силой.

Для овладения этим навыком следует добиться плавного движения при исполнении сначала нижнего тетрахорда гаммы (звуков *до, ре ми, фа* и обратно), а затем верхнего (*соль, ля, си, до* и обратно).

Следующая ступень — работа над плавным соединением обоих тетрахордов, то есть исполнением гаммы в одну октаву. Так же последовательно осваивается движение руки при игре гамм в две, три и, наконец, четыре октавы.

В движении руки по грифу при исполнении гамм нельзя обойтись без некоторых ускорений. Они связаны с перенесением за короткий отрезок времени (пока играются две промежуточные ноты) одного и того же пальца через одну клавишу на вертикальном ряду клавиатуры. Так в до-мажорной гамме 3-й палец с клавиши *фа* за время исполнения другими пальцами звуков *соль* и *ля* должен быть перенесен на клавишу *си*. В гамме Соль мажор за такое же время 1-й палец необходимо перенести с *до* на *фа-диез*, а в гамме Ре мажор—2-й палец с *соль* на *до-диез*. Здесь-то и требуется более быстрое движение не только соответствующего пальца, но и кисти, предплечья.

Более легко добиться плавного движения в гамме Ре мажор (как и в других мажорных гаммах, тоника которых расположена на третьем ряду клавиатуры), так как расстояние через одну клавишу преодолевается самым длинным (средним) пальцем. От длины 1-го (указательного) и 3-го (безымянного) пальцев зависит и трудность достижения плавного движения руки при исполнении гамм с первого и второго рядов клавиатуры.

Особую трудность представляет достижение плавности в гармонических гаммах и длинных арпеджио, где она чаще всего подменяется скачкообразным движением руки с резкими изгибами кисти в последованиях 4-й—1-й палец в гамме и 3-й—1-й палец в арпеджио.

После приобретения навыка плавного ведения руки, исключающего резкие, неподготовленные повороты и остановки кисти, можно перейти к детальному изучению основных приемов игры легато, стаккато, а затем и их смешанных чередований (в освоенном уже диапазоне гамм).

Главное в этой работе — развитие штриховой культуры слуха, воспитание острого ощущения связности, умения «отбирать» наиболее подходящее качество соединения звуков и сохранять его единообразие в длительных мелодических последованиях. Ниже, после гамм, приводятся простейшие комплексы для овладения основными приемами игры различными длительностями и ритмическими сочетаниями. При исполнении следует учитывать следующее:

а) смена меха производится через четное количество тактов (два, четыре и т. д.);

б) соблюдается одинаковое соединение тонов;

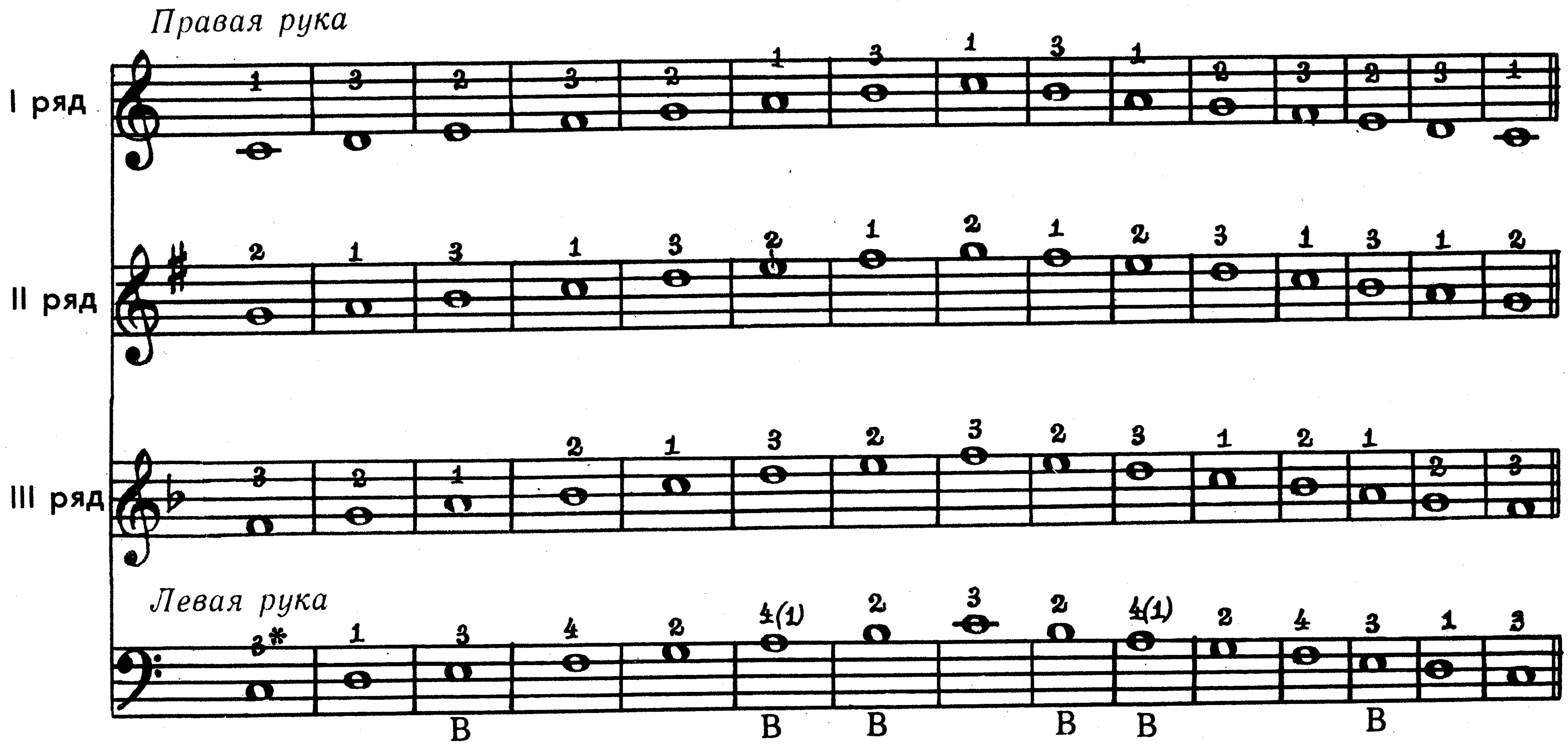
в) при игре стаккато (как и во всех иных случаях) не допускается заметный подъем пальцев, характер игровых движений почти не отличается от исполнения других штрихов. Звучание стаккато должно быть четким, активным, но не слишком «сухим»;

г) лиги снимаются определенно, но мягко, спокойным движением пальцев;

д) метрическая пульсация тщательно прослушивается. В медленном темпе сильная доля отмечается в каждом такте. В крещендо она звучит все более явственно, в диминуэндо — постепенно ослабевая. В быстром темпе необходимо соблюдать чередование тяжелых и легких тактов с произнесением сильных долей в последних с меньшей опорой;

е) каждый комплекс отрабатывается сначала правой рукой, а затем исполняется двумя руками в ровном темпе.

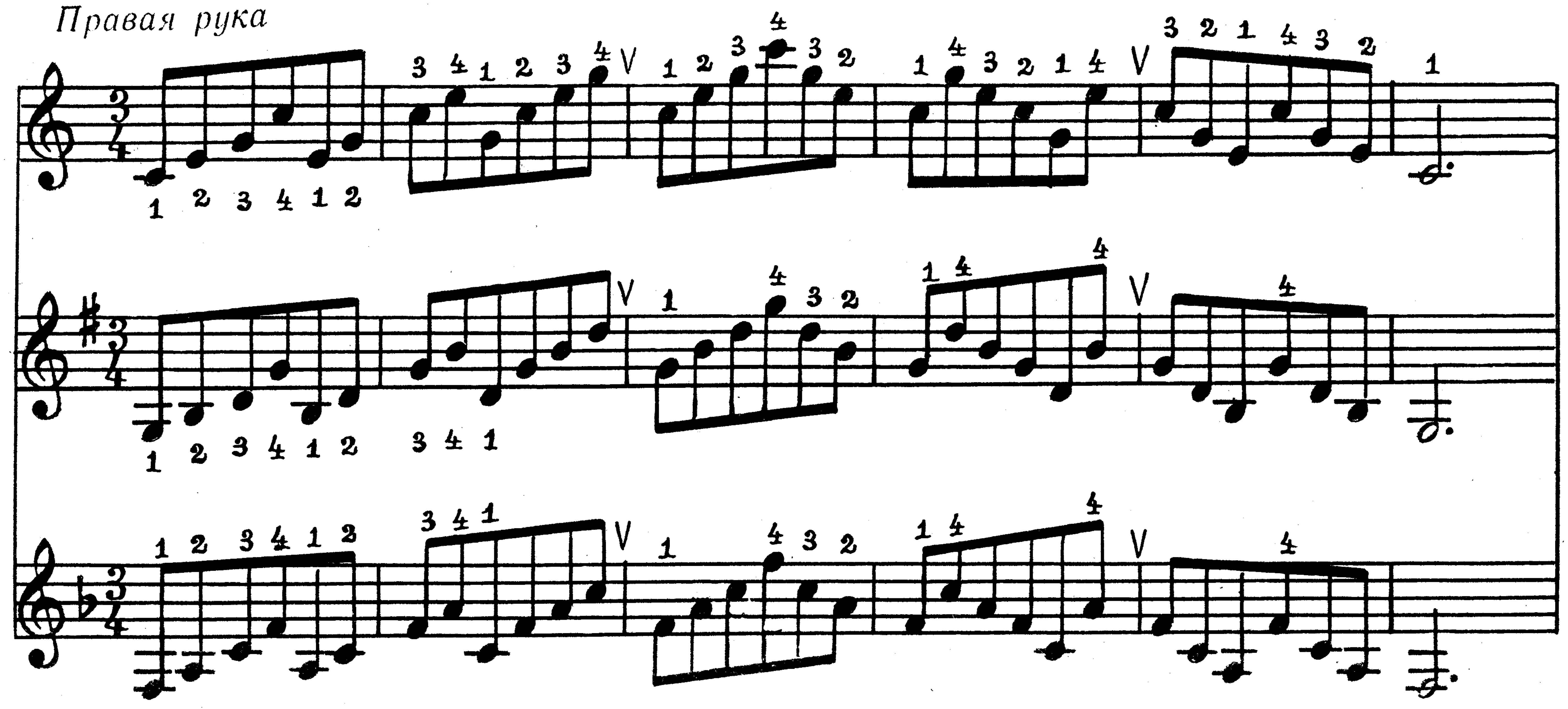
Мажорные гаммы



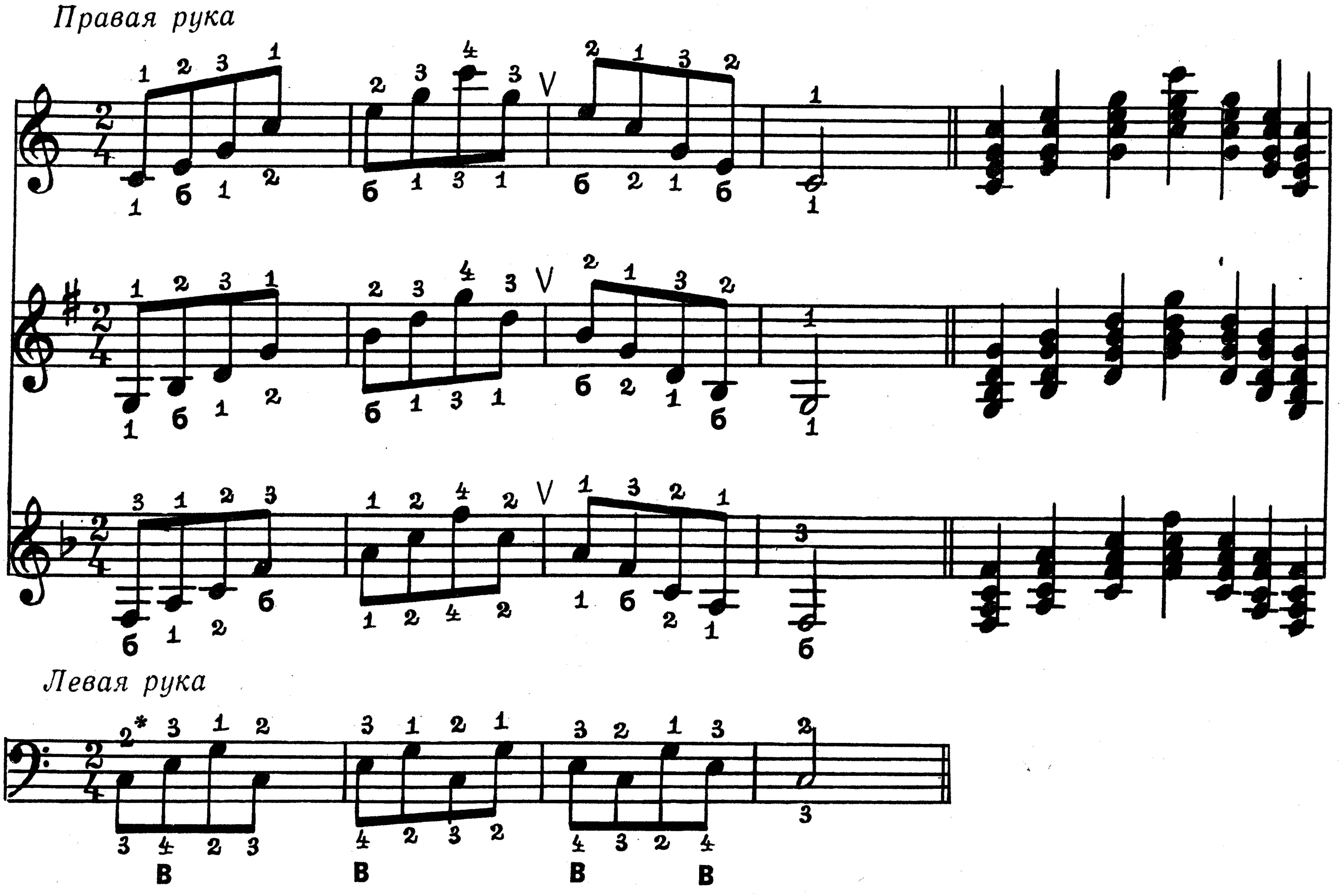
---

* Аппликатура для всех мажорных гамм. При коротком мизинце ноту ля играть первым пальцем на основном ряду.

Арпеджио мажорные (короткие)


Правая рука
I ряд
II ряд
III ряд

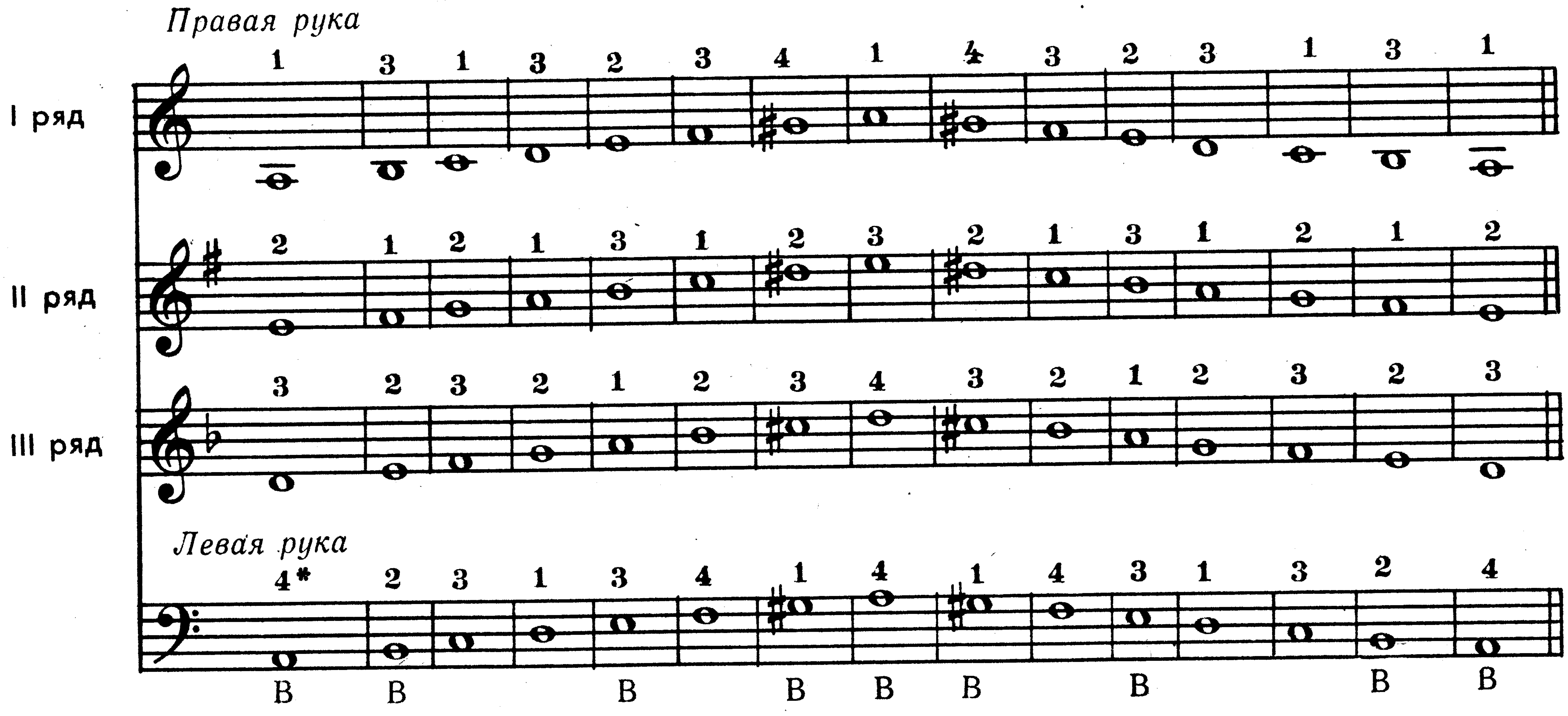
Арпеджио мажорные (длинные)


Правая рука
I ряд
II ряд
III ряд
Левая рука

---

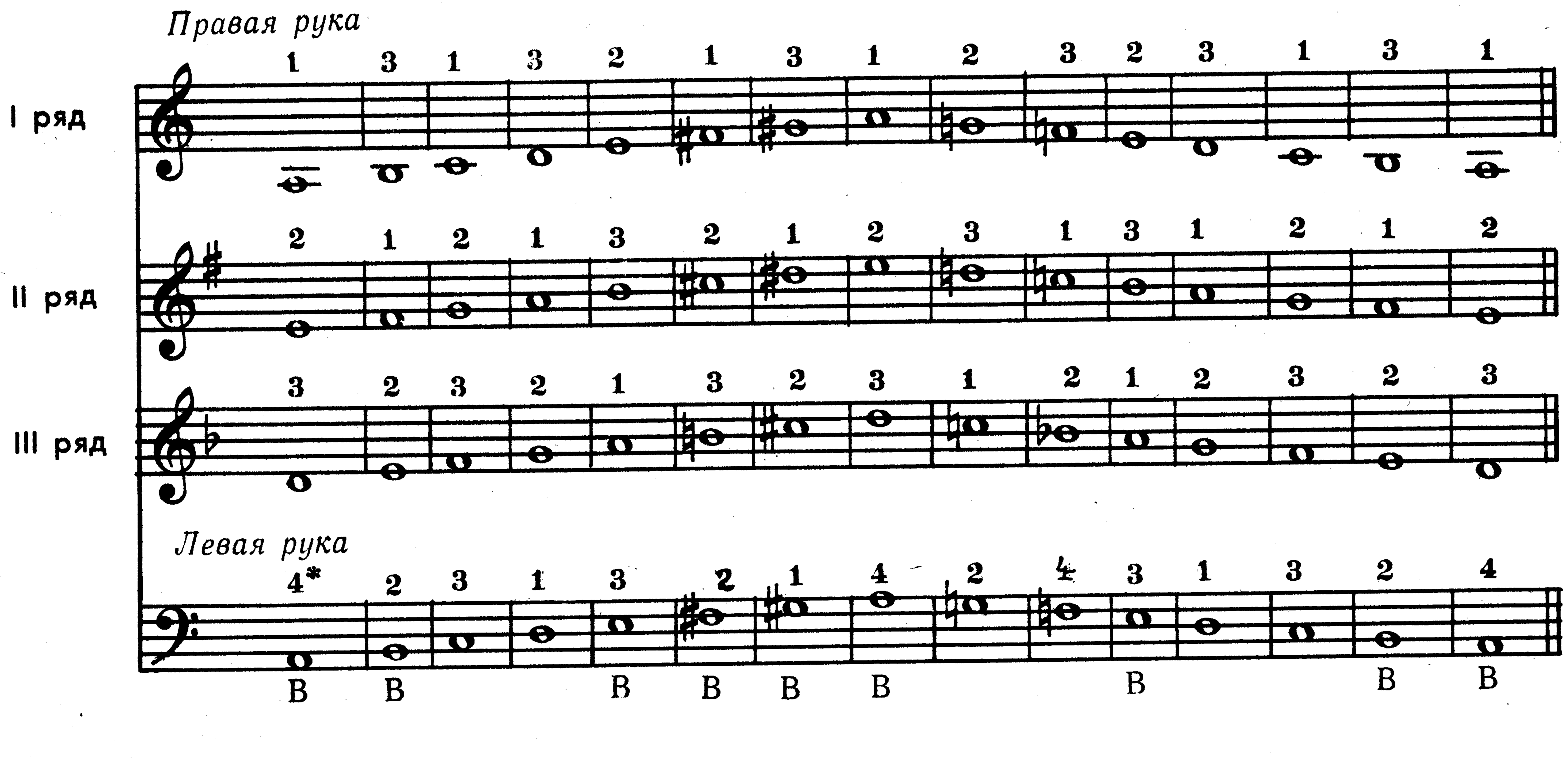
* Аппликатура арпеджио для всех мажорных гамм.

Минорные гармонические гаммы


Правая рука
I ряд
II ряд
III ряд
Левая рука
4*
В В В В В В В В В

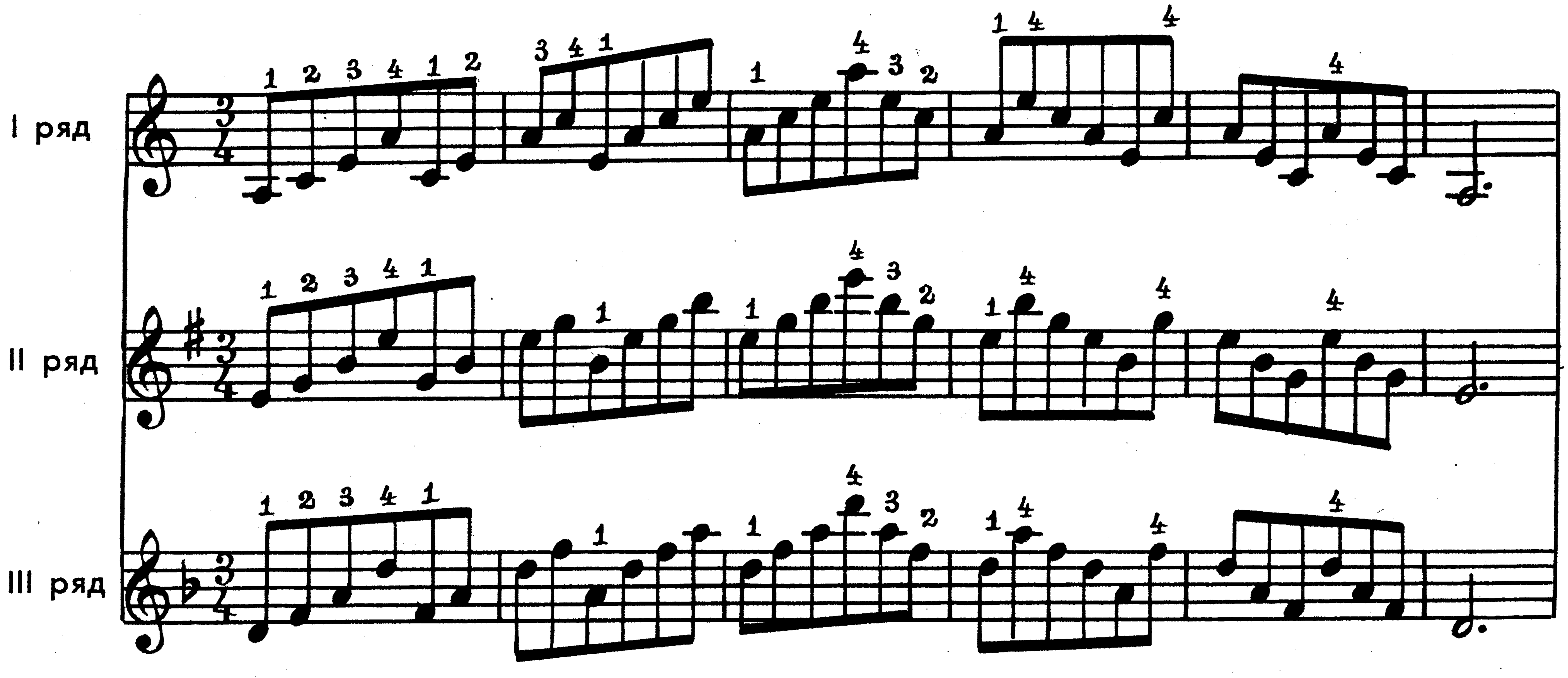
* Аппликатура для всех минорных мелодических гамм.

Минорные мелодические гаммы


Правая рука
I ряд
II ряд
III ряд
Левая рука
4*
В В В В В В В В В

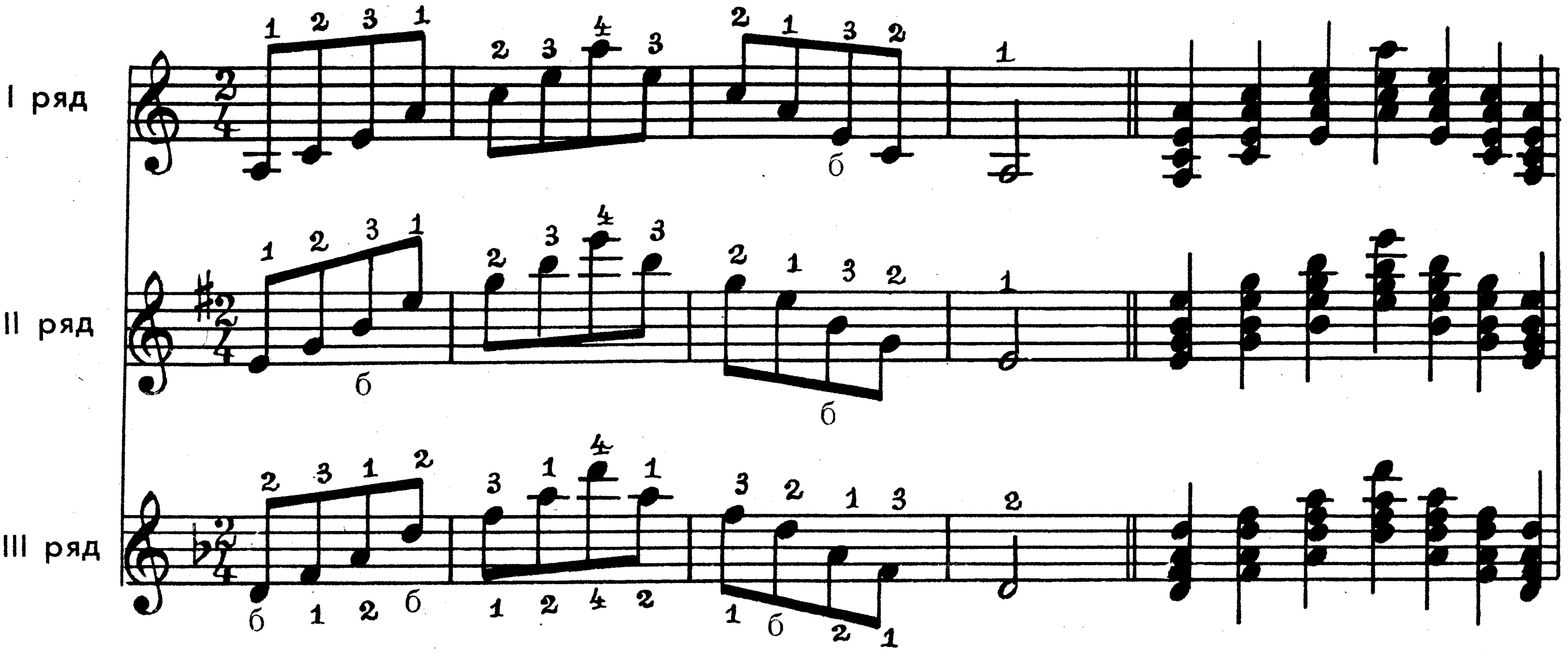
* Аппликатура для всех минорных гармонических гамм.

Арпеджио минорные (короткие)

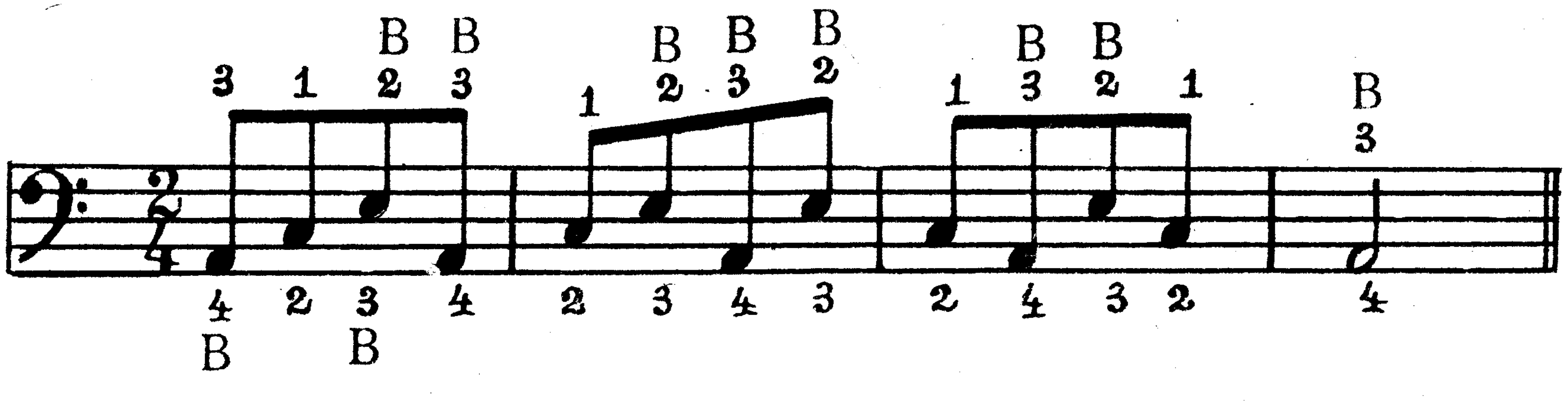

I ряд
II ряд
III ряд

Арпеджио минорные (длинные)

Правая рука

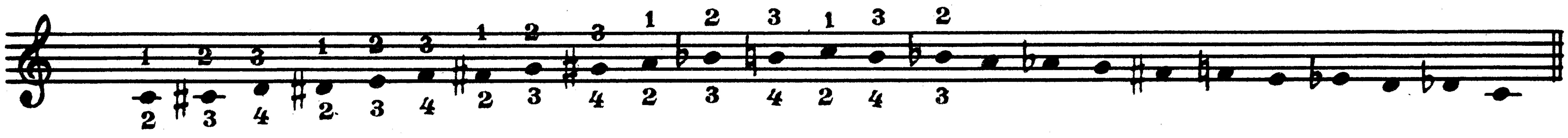

I ряд
II ряд
III ряд

Левая рука

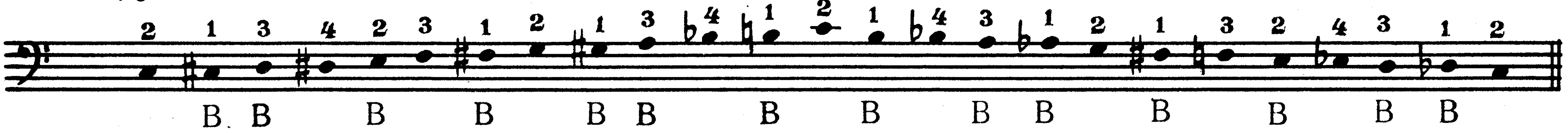


Хроматическая гамма

Правая рука

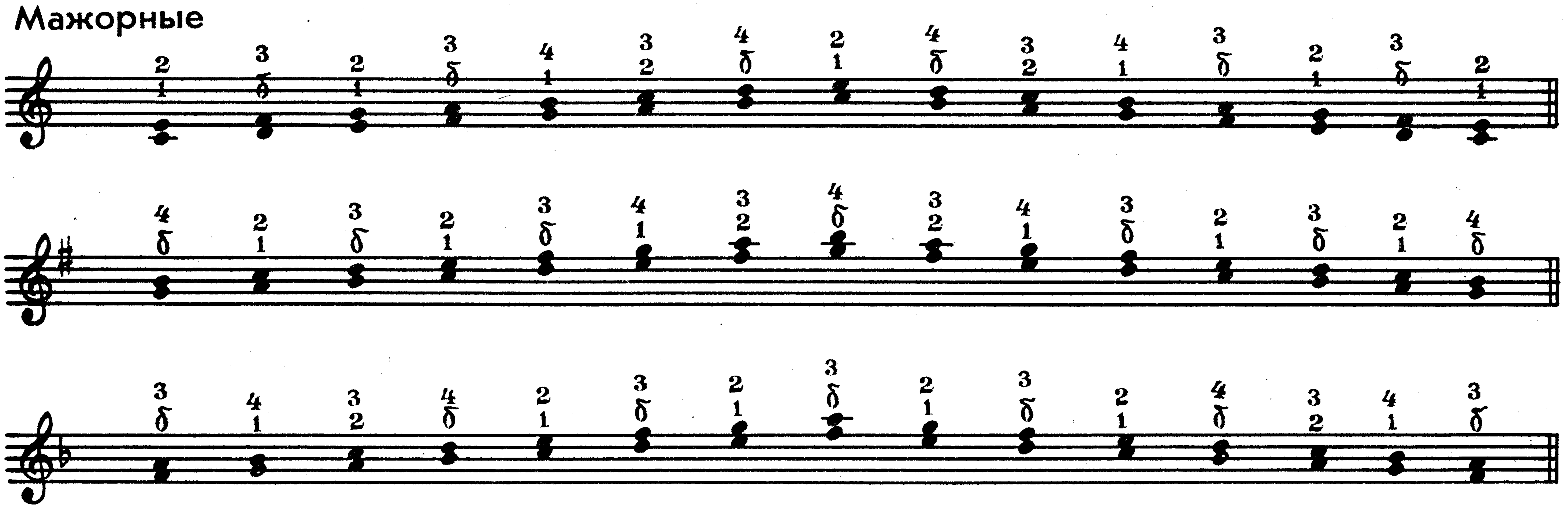


Левая рука

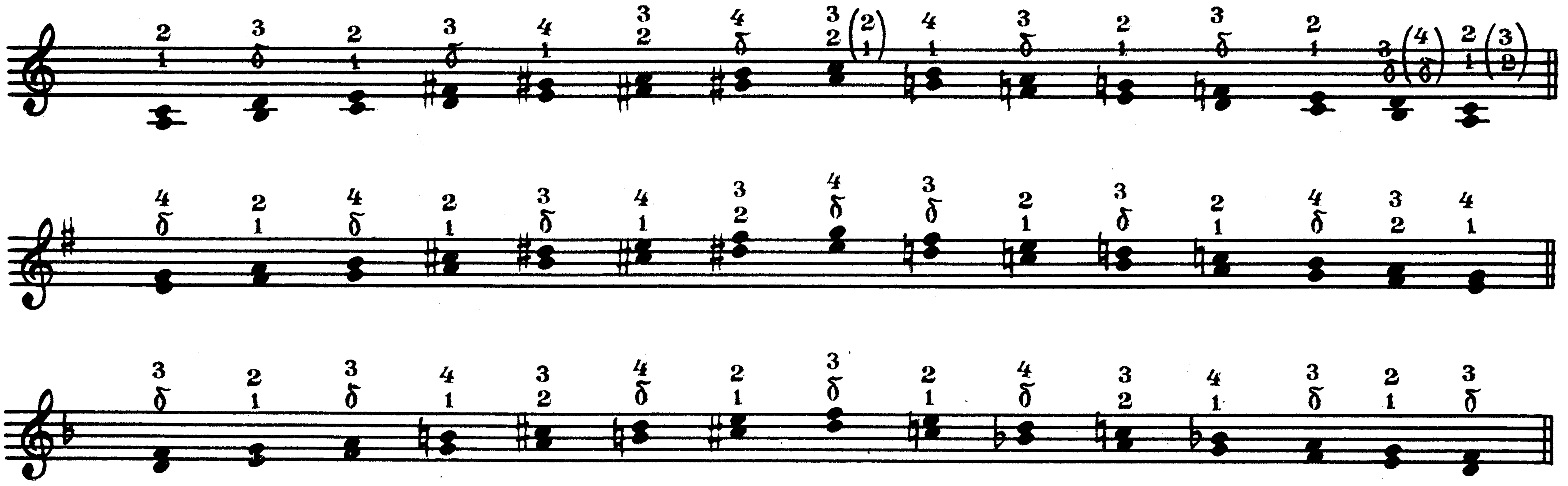


Терции

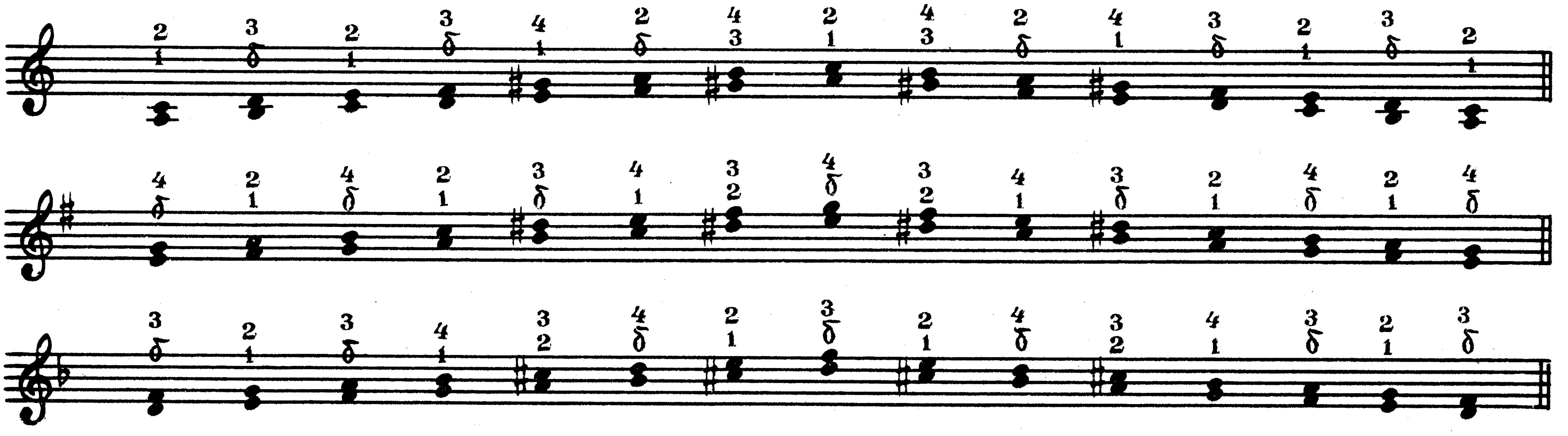
Мажорные



Минорные мелодические

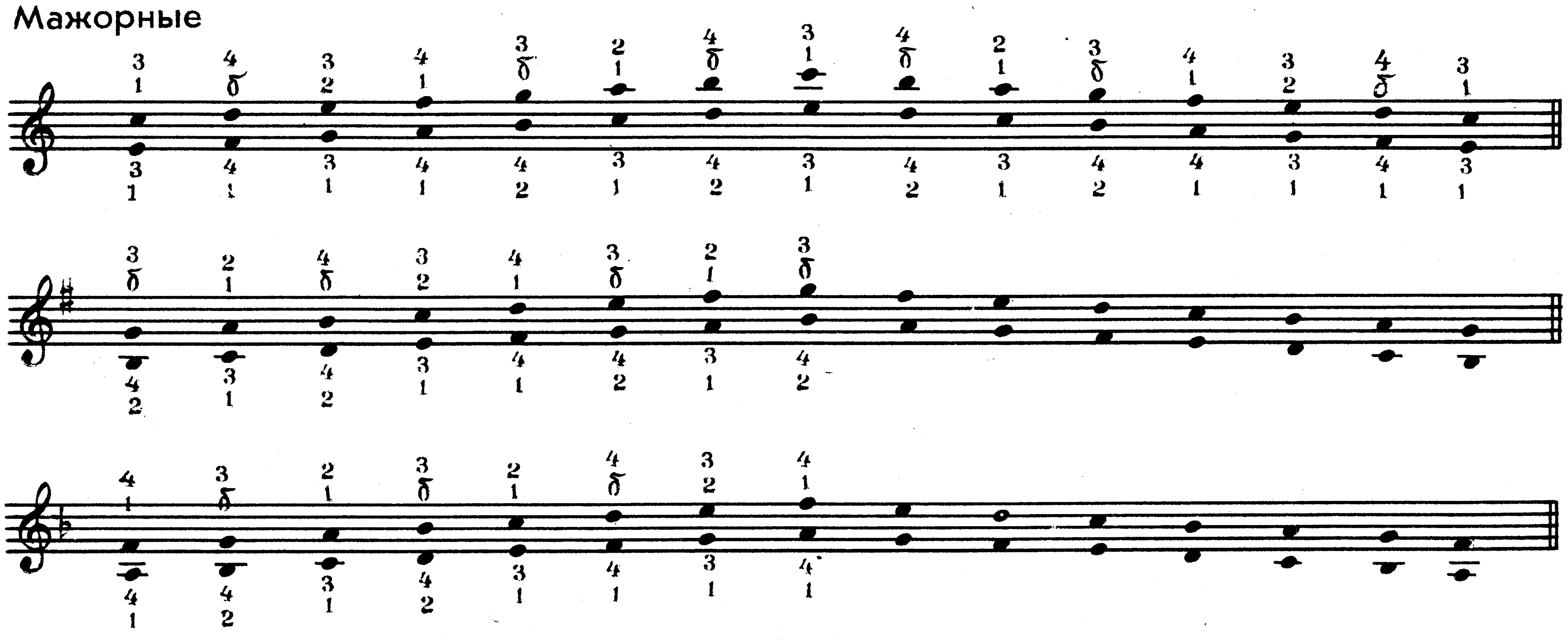


Минорные гармонические

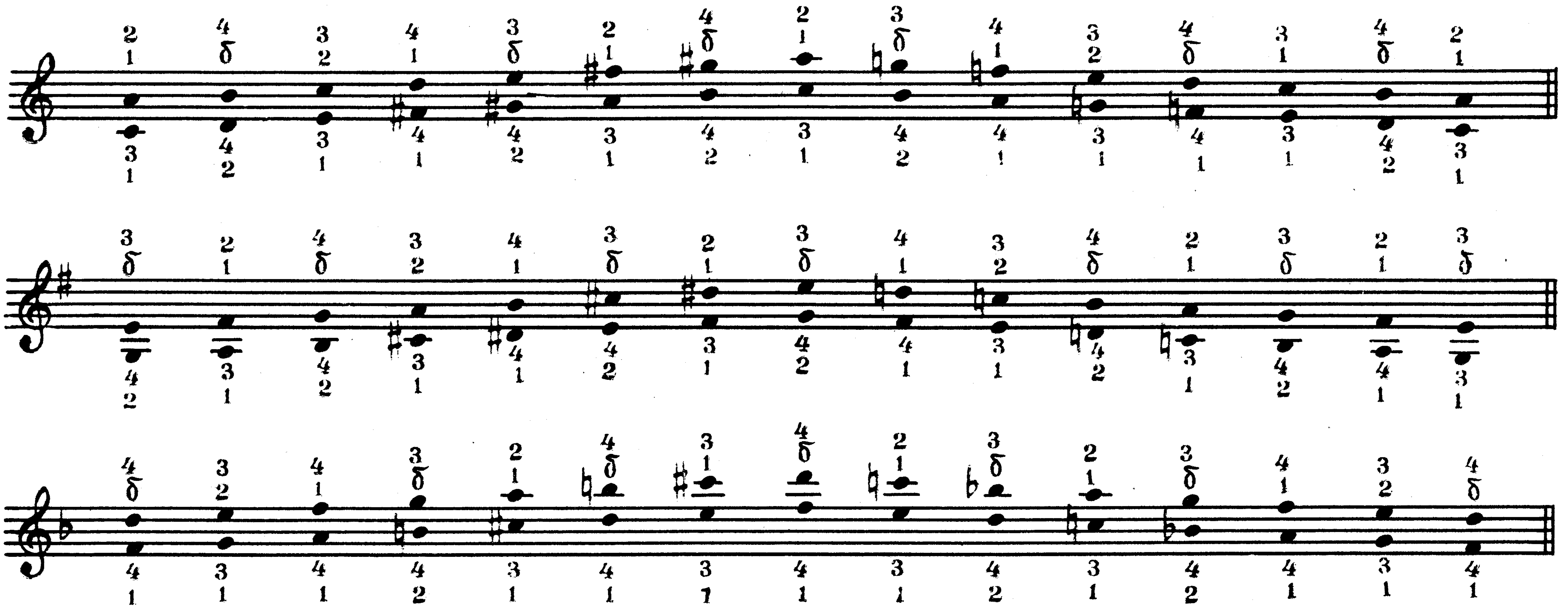


Сексты

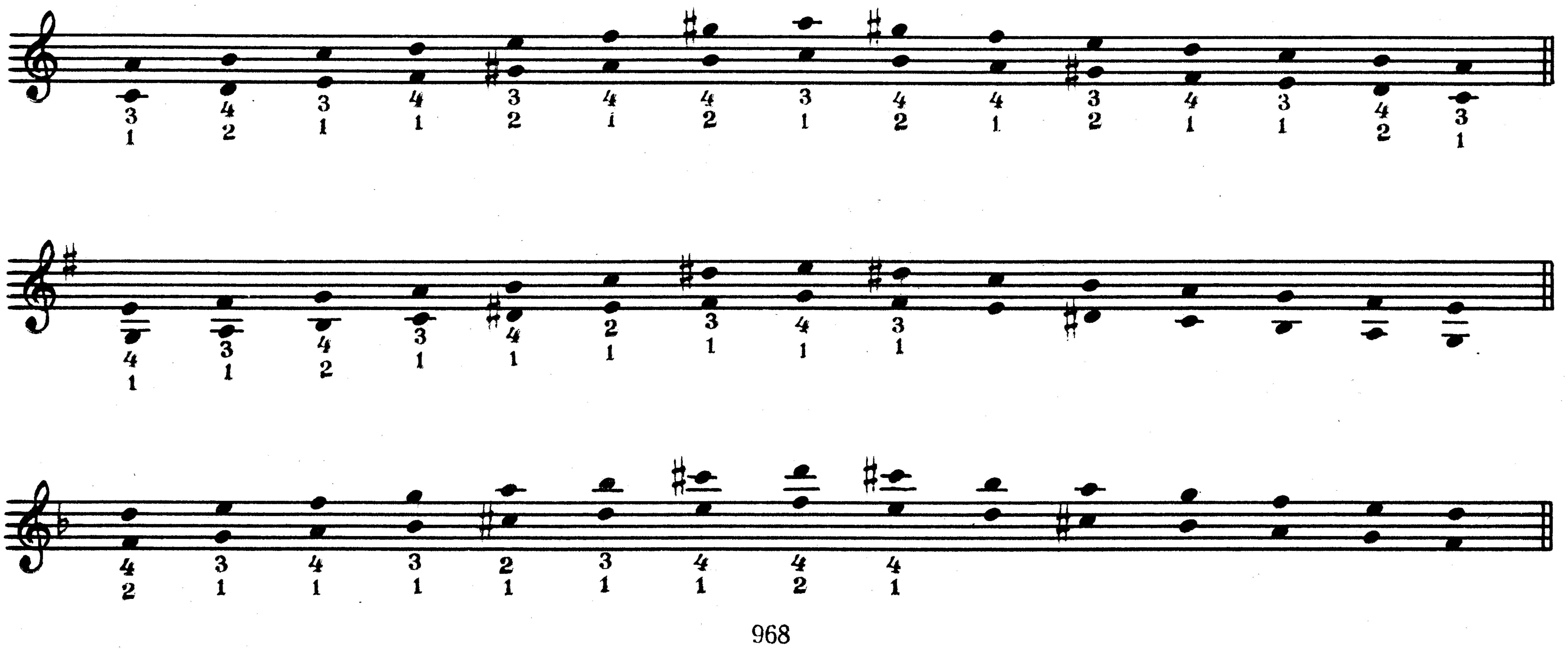
Мажорные



Минорные мелодические

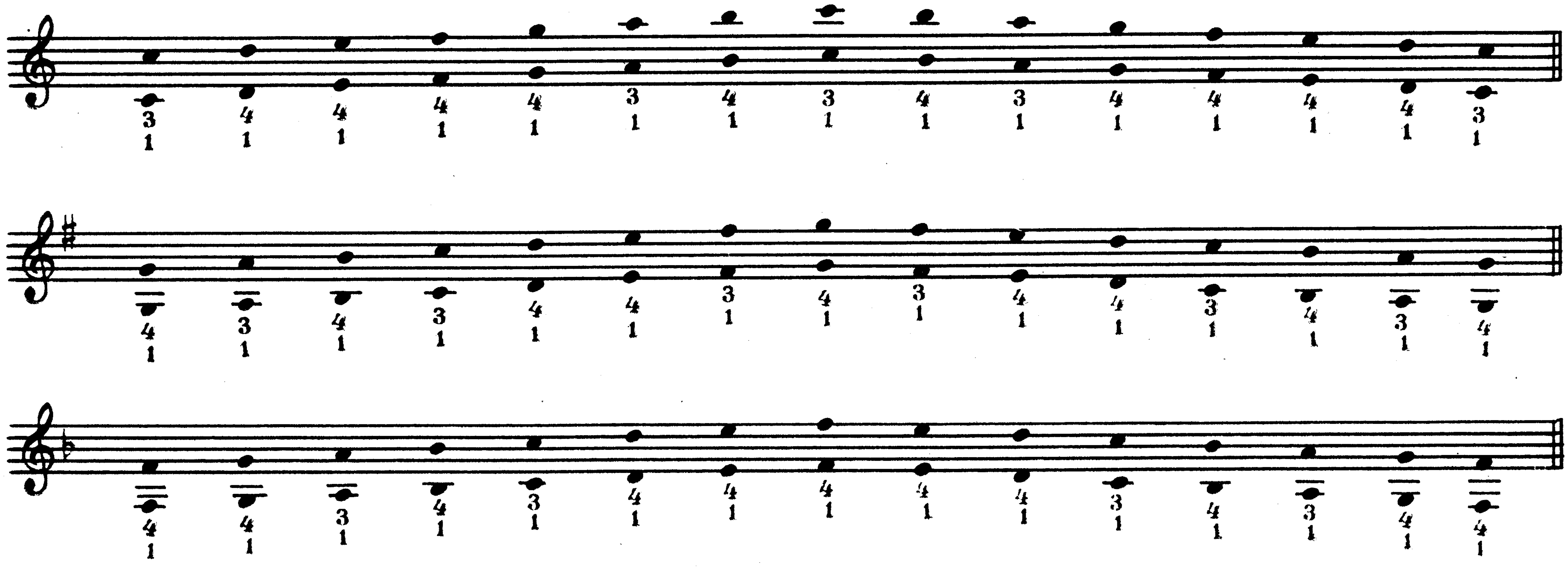


Минорные гармонические

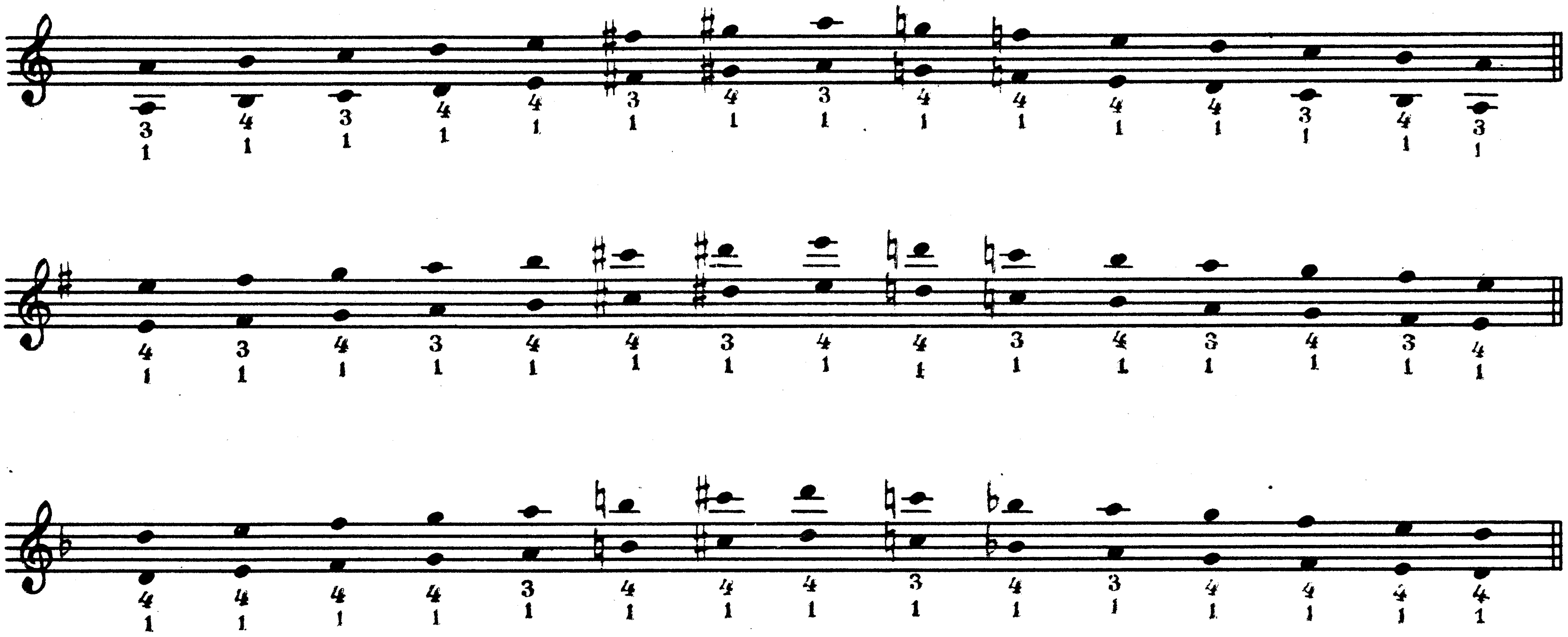


Октавы

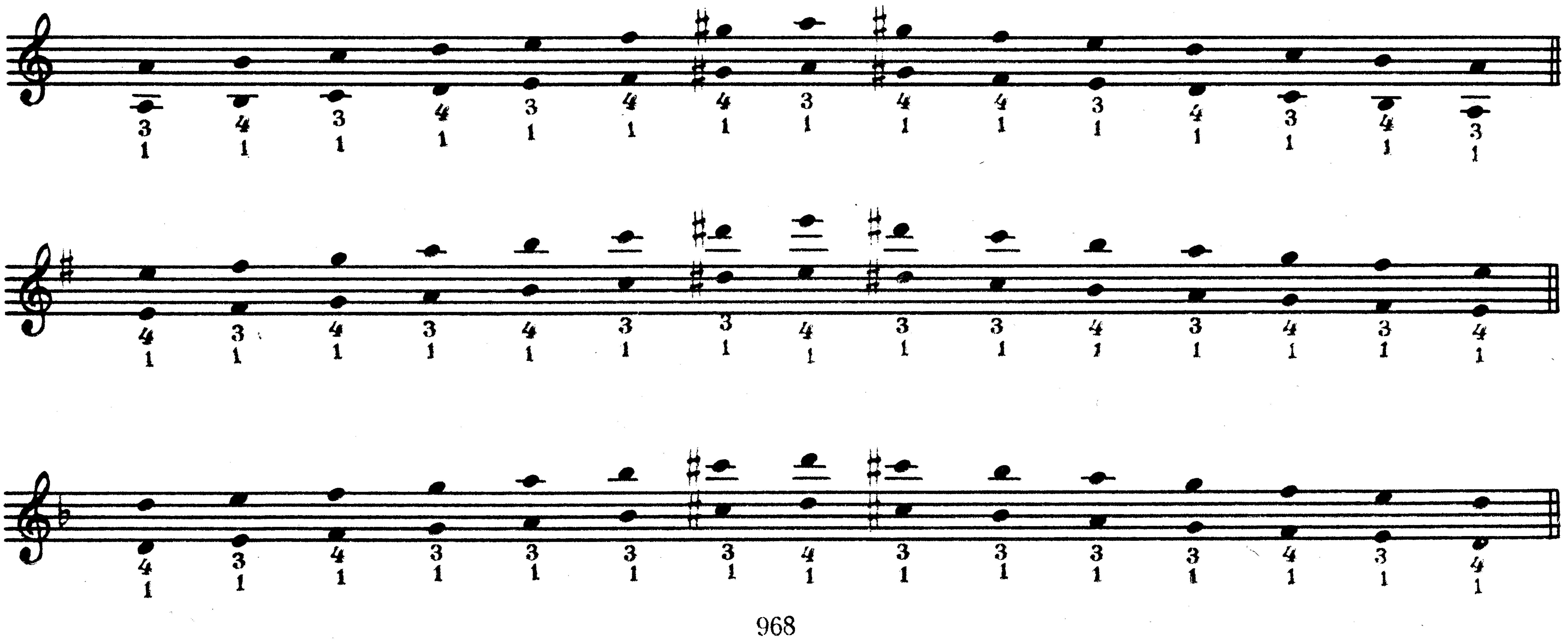
Мажорные


3 4 4 4 4 3 4 3 4 3 4 4 4 4 3
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
4 3 4 3 4 4 3 4 3 4 4 3 4 3 4
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
4 4 3 4 3 4 4 4 4 4 3 4 3 4 4
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

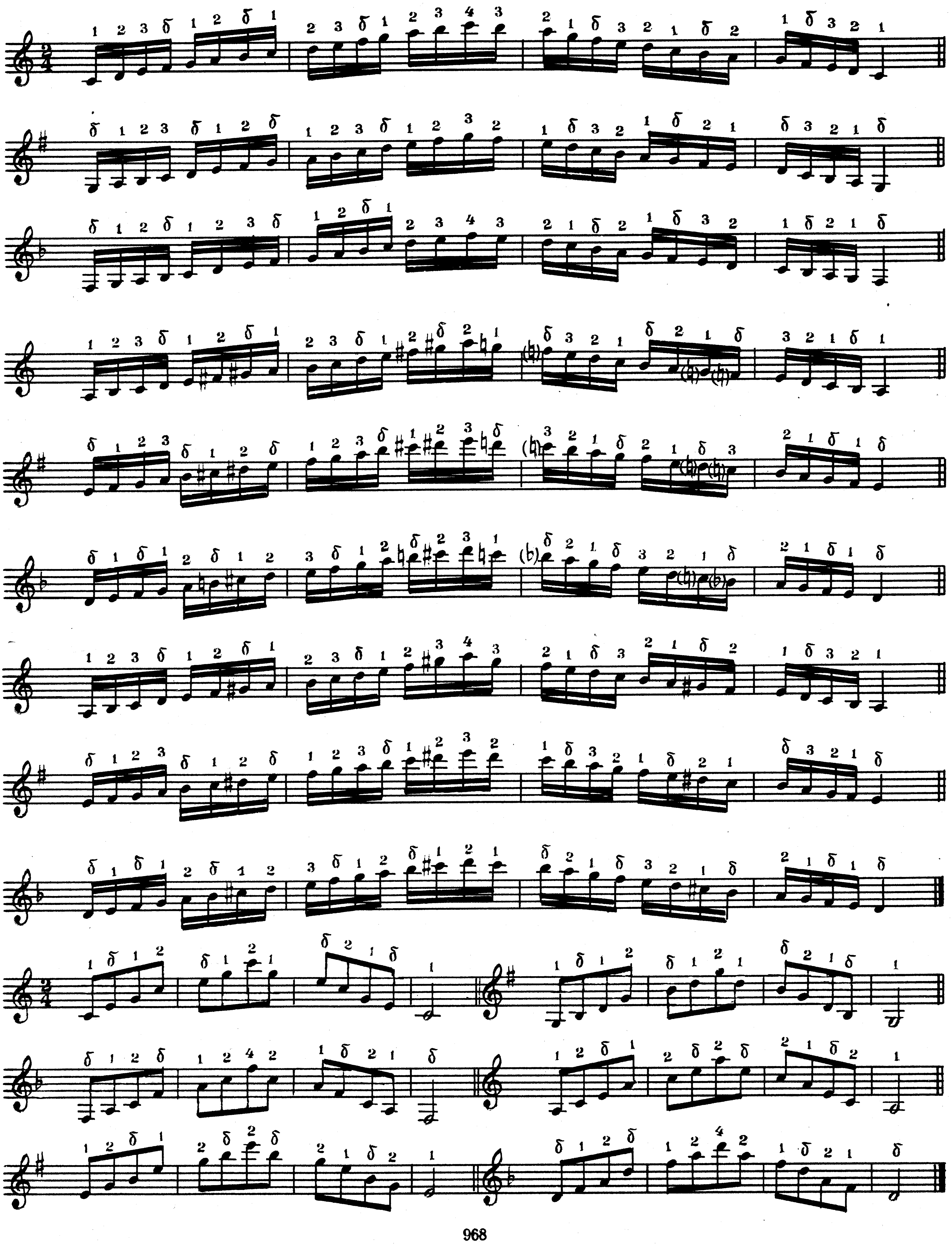
Минорные мелодические

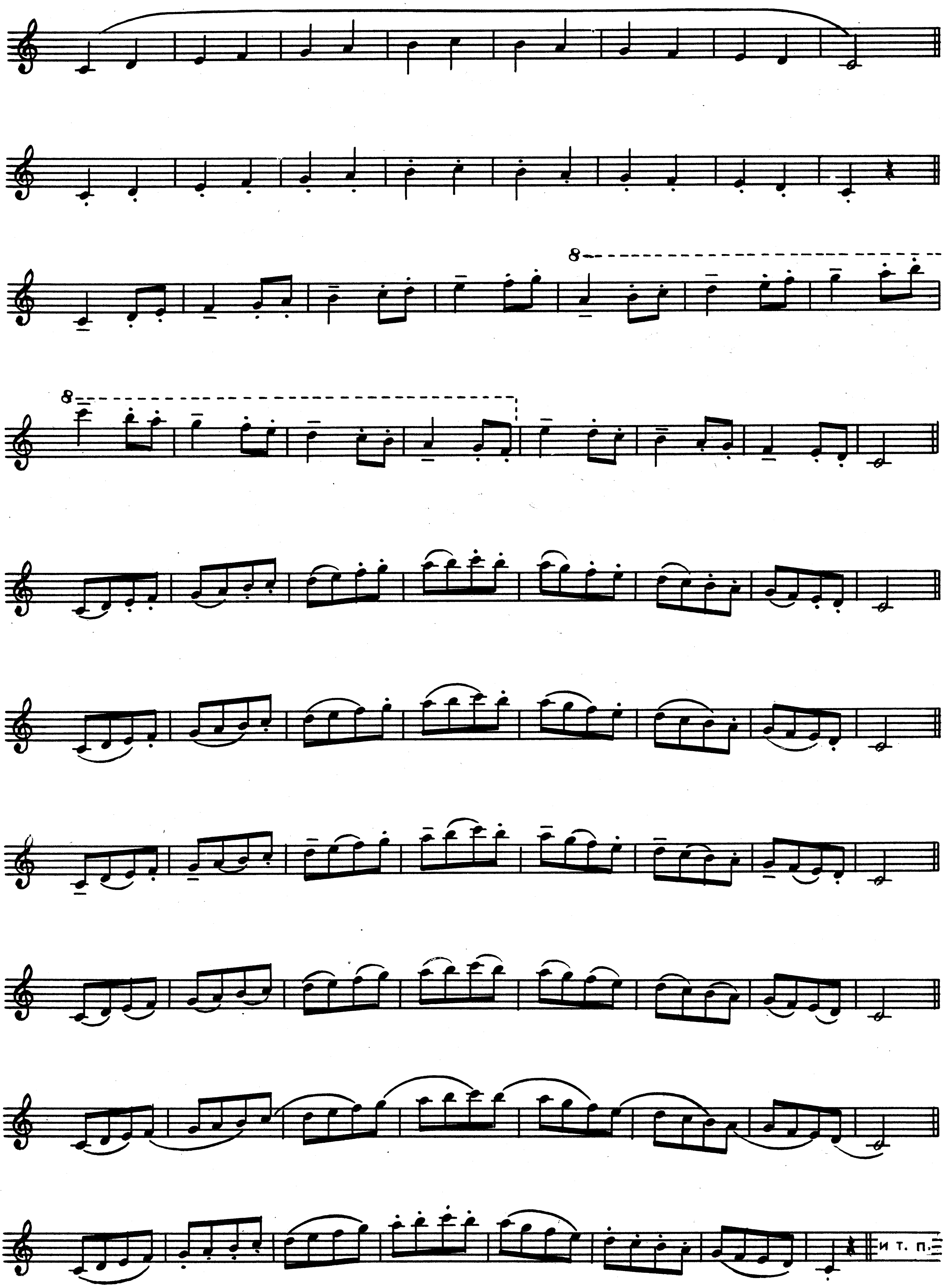

3 4 3 4 4 3 4 3 4 4 4 4 3 4 3
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
4 3 4 3 4 4 3 4 4 3 4 3 4 3 4
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
4 4 4 4 3 4 4 4 3 4 3 4 4 4 4
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

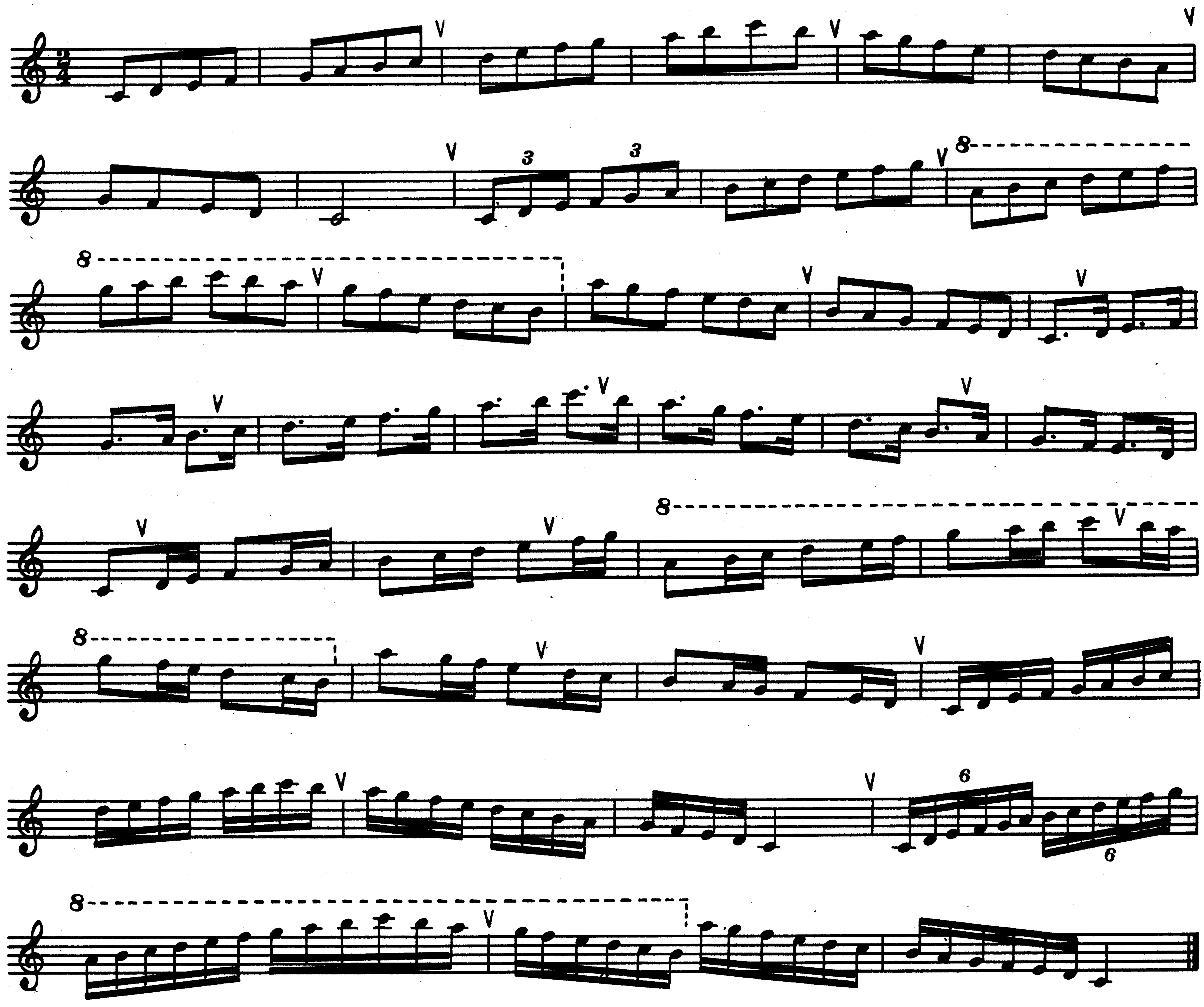
Минорные гармонические

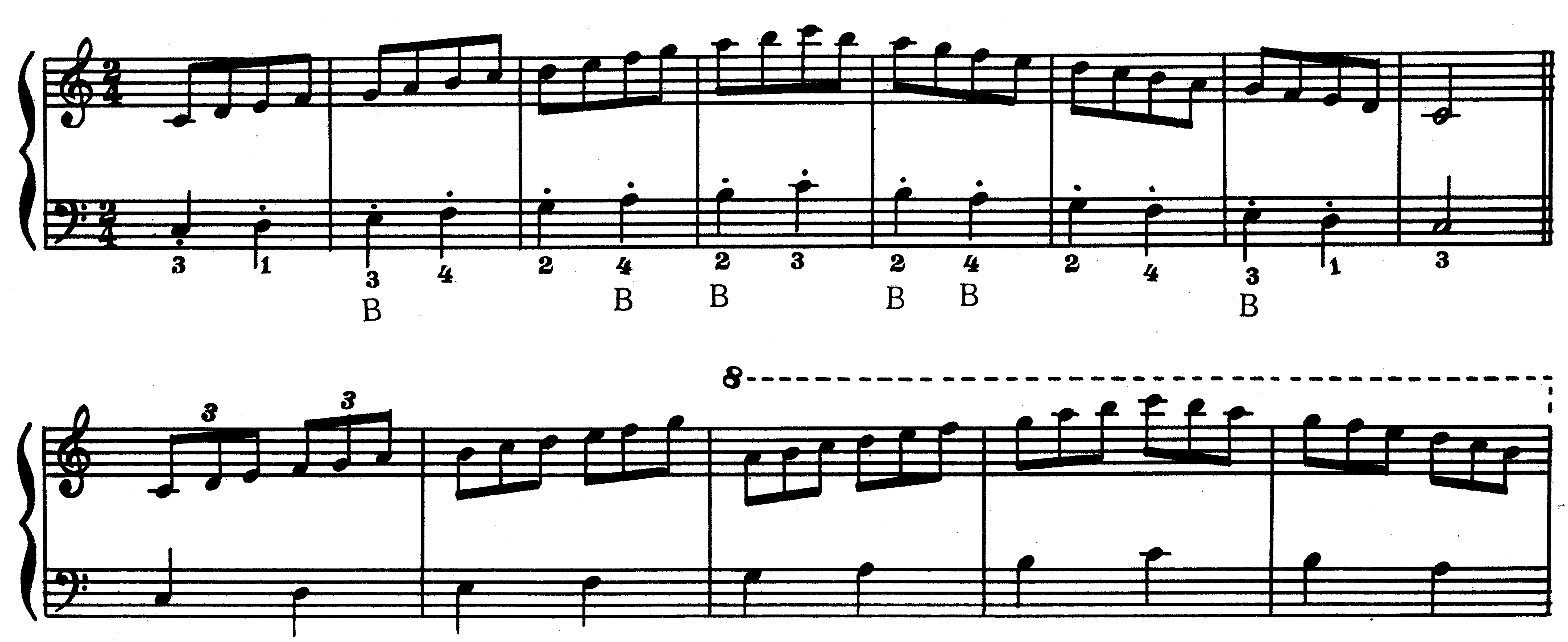

3 4 3 4 3 4 4 3 4 4 3 4 3 4 3
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
4 3 4 3 4 3 3 4 3 3 4 3 4 3 4
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
4 3 4 3 3 3 3 4 3 3 3 3 4 3 4
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

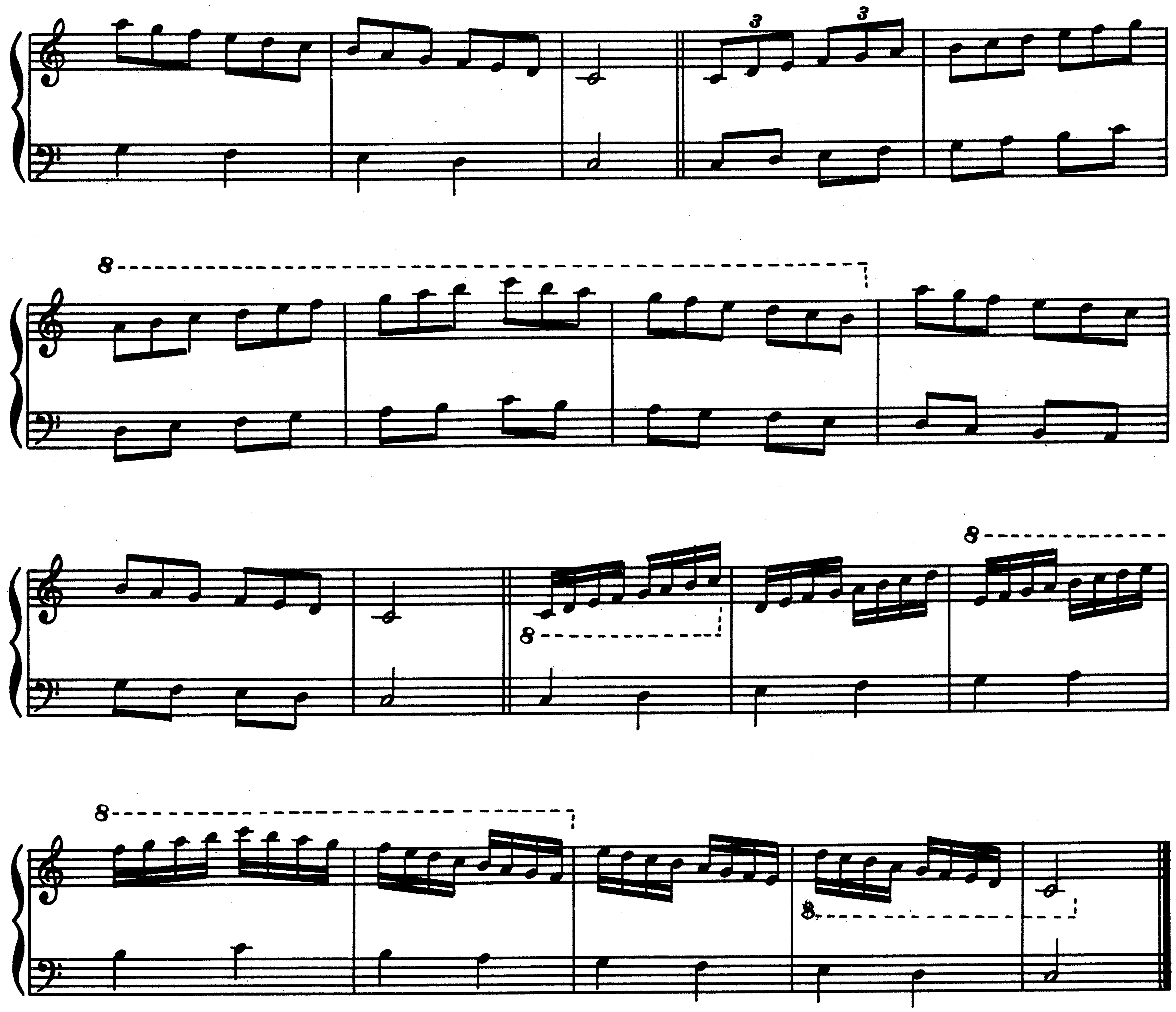
Гаммы и арпеджио с применением большого пальца

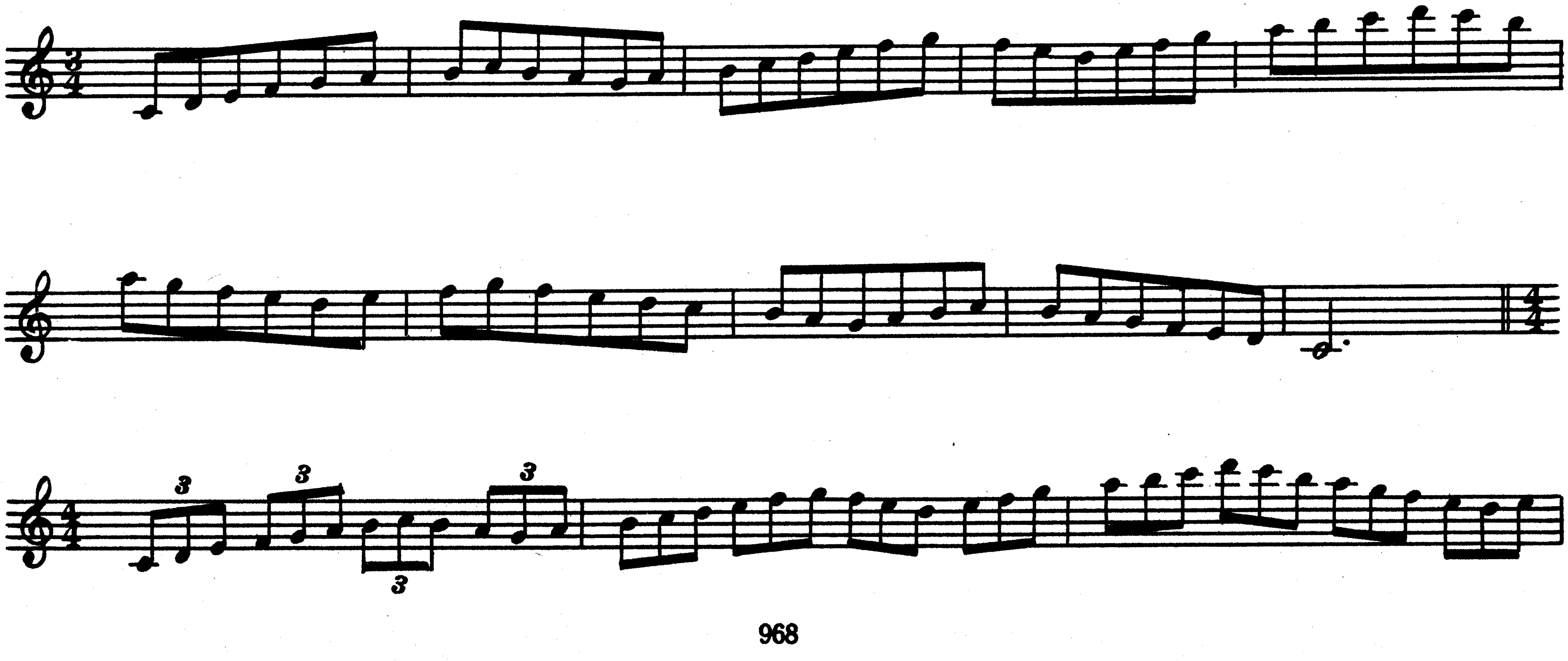


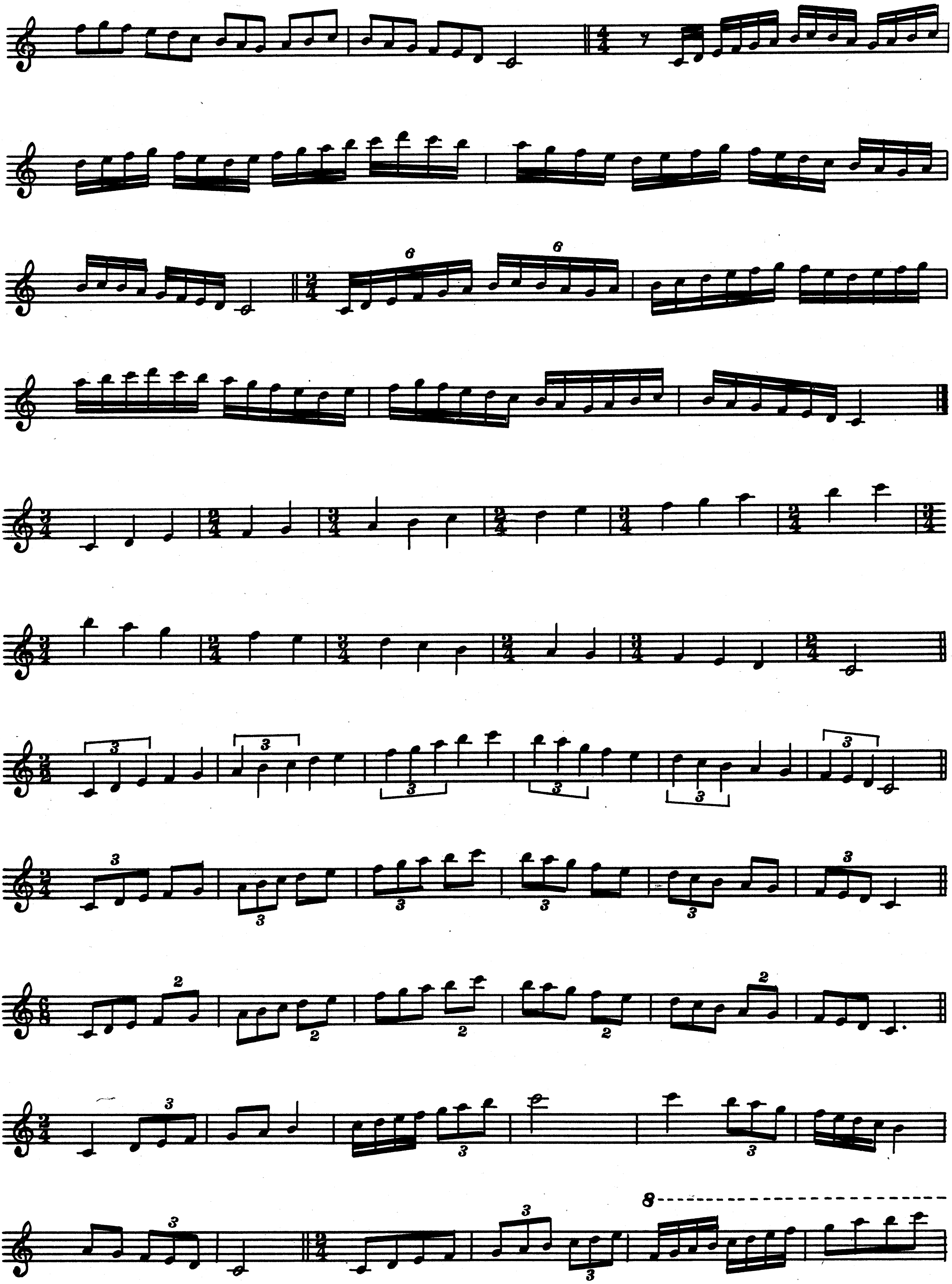

8
8
и т. п.

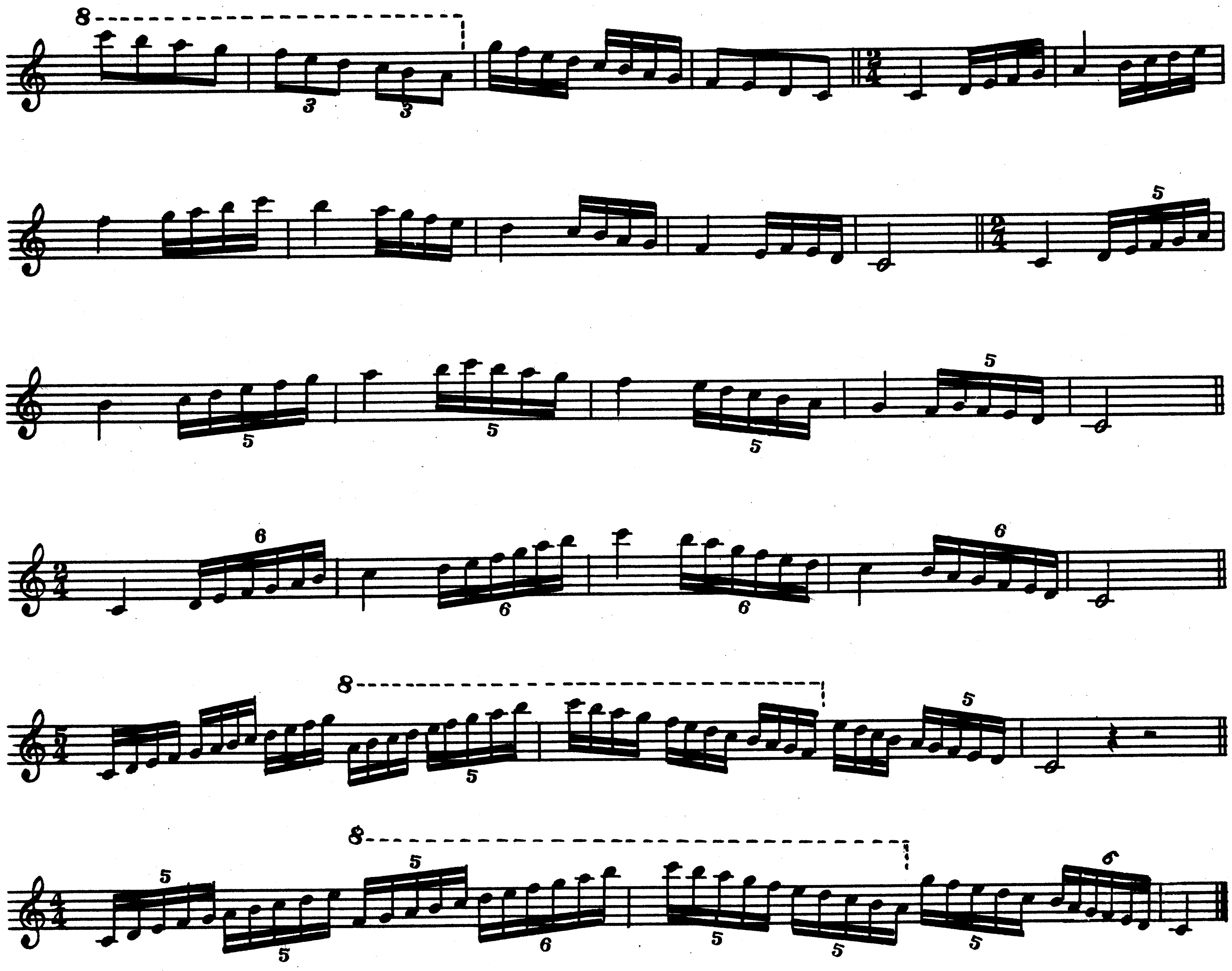



3 1 3 4 2 4 2 3 2 4 2 4 3 1 3
B B B B B B



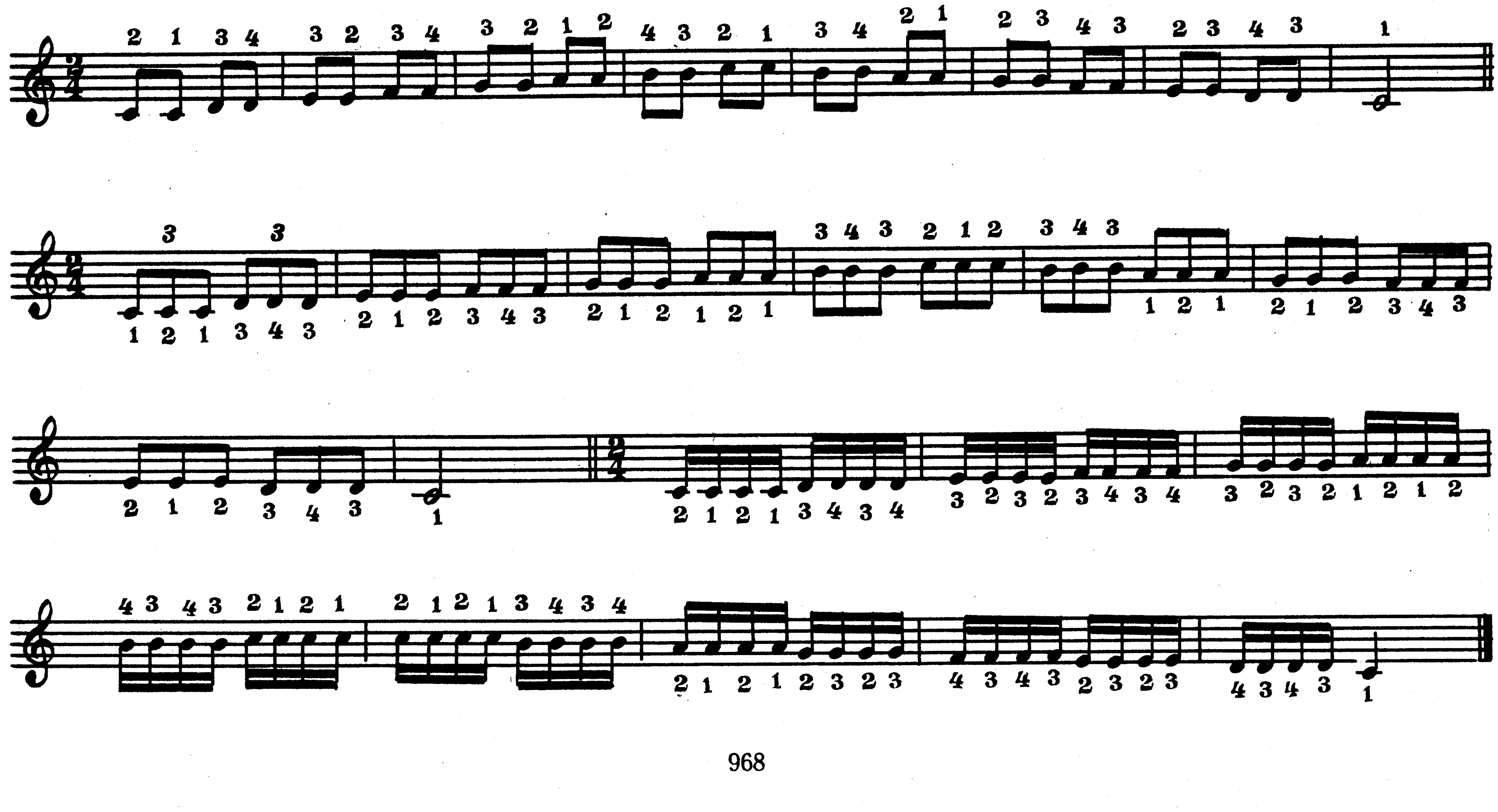




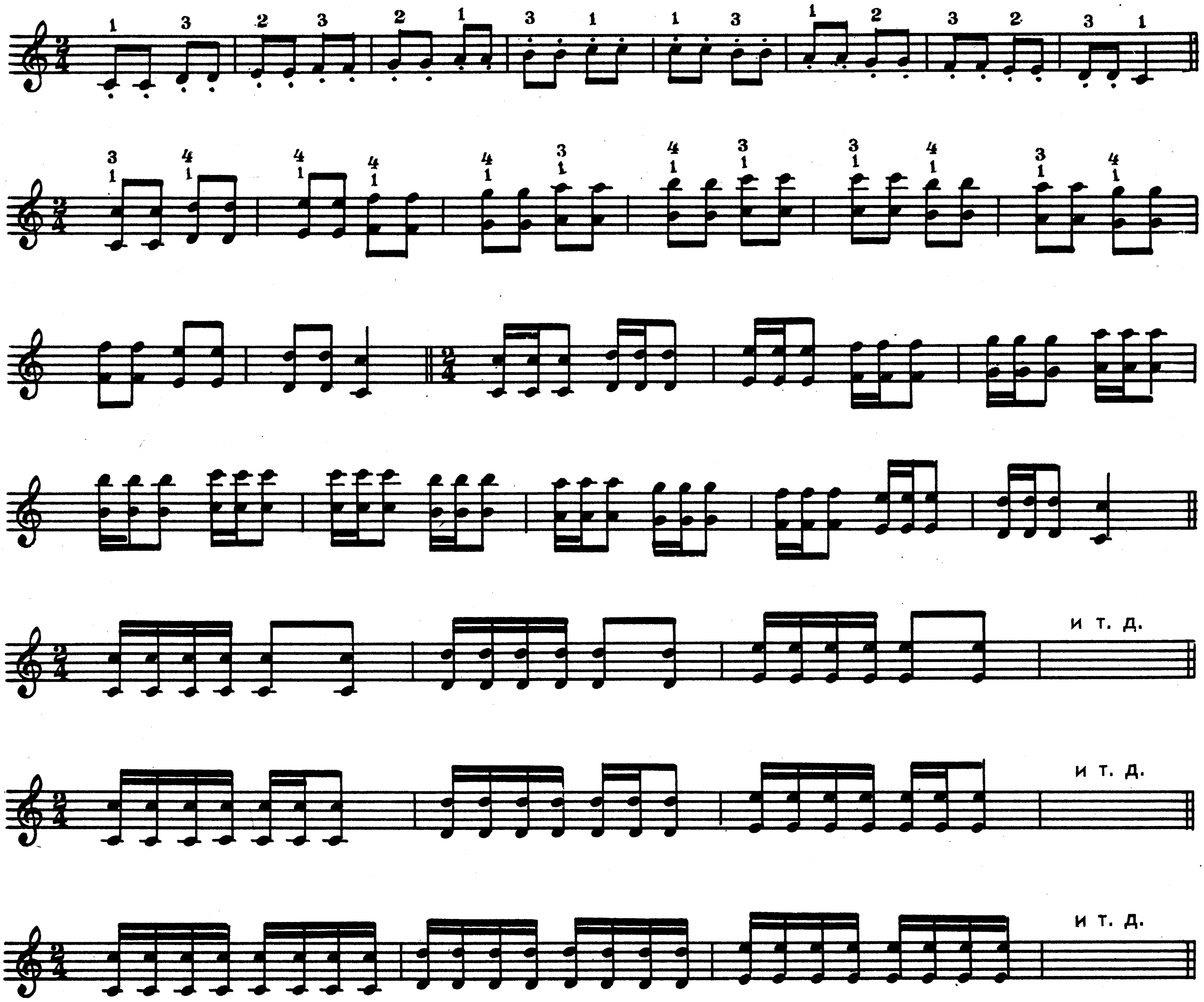


Упражнения

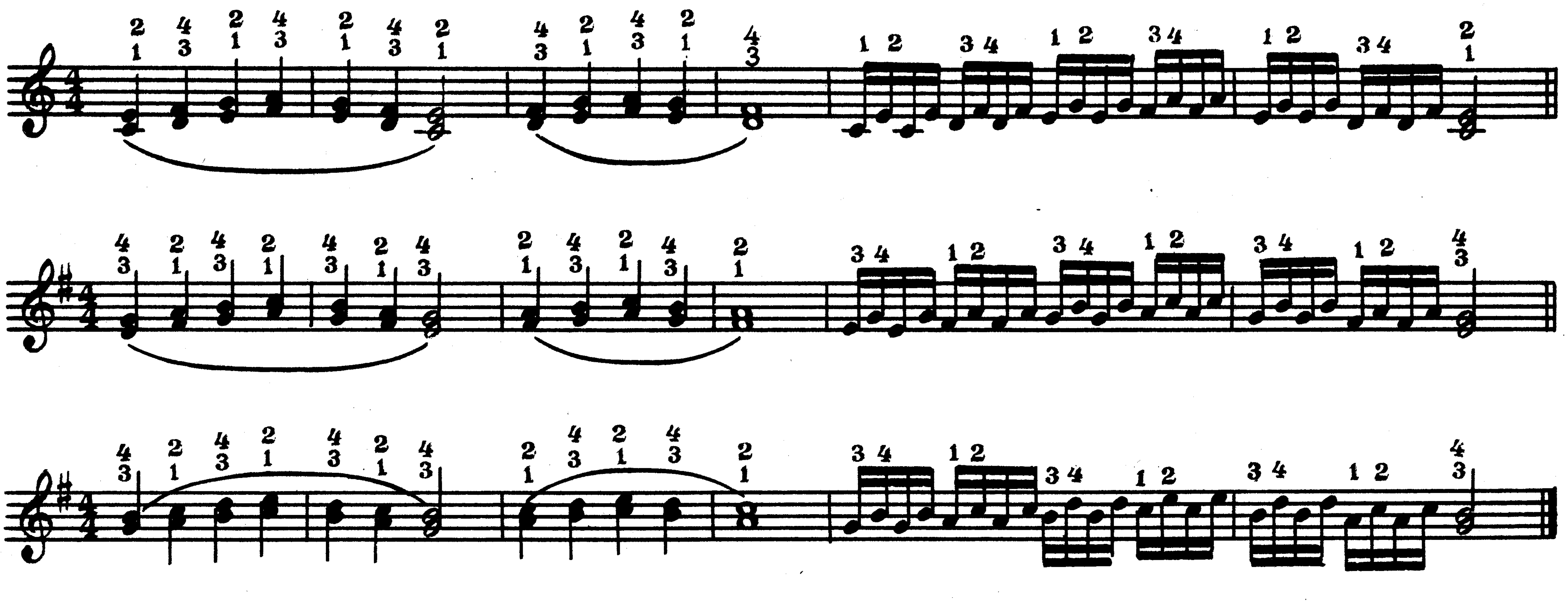
1. Репетиции пальцевые



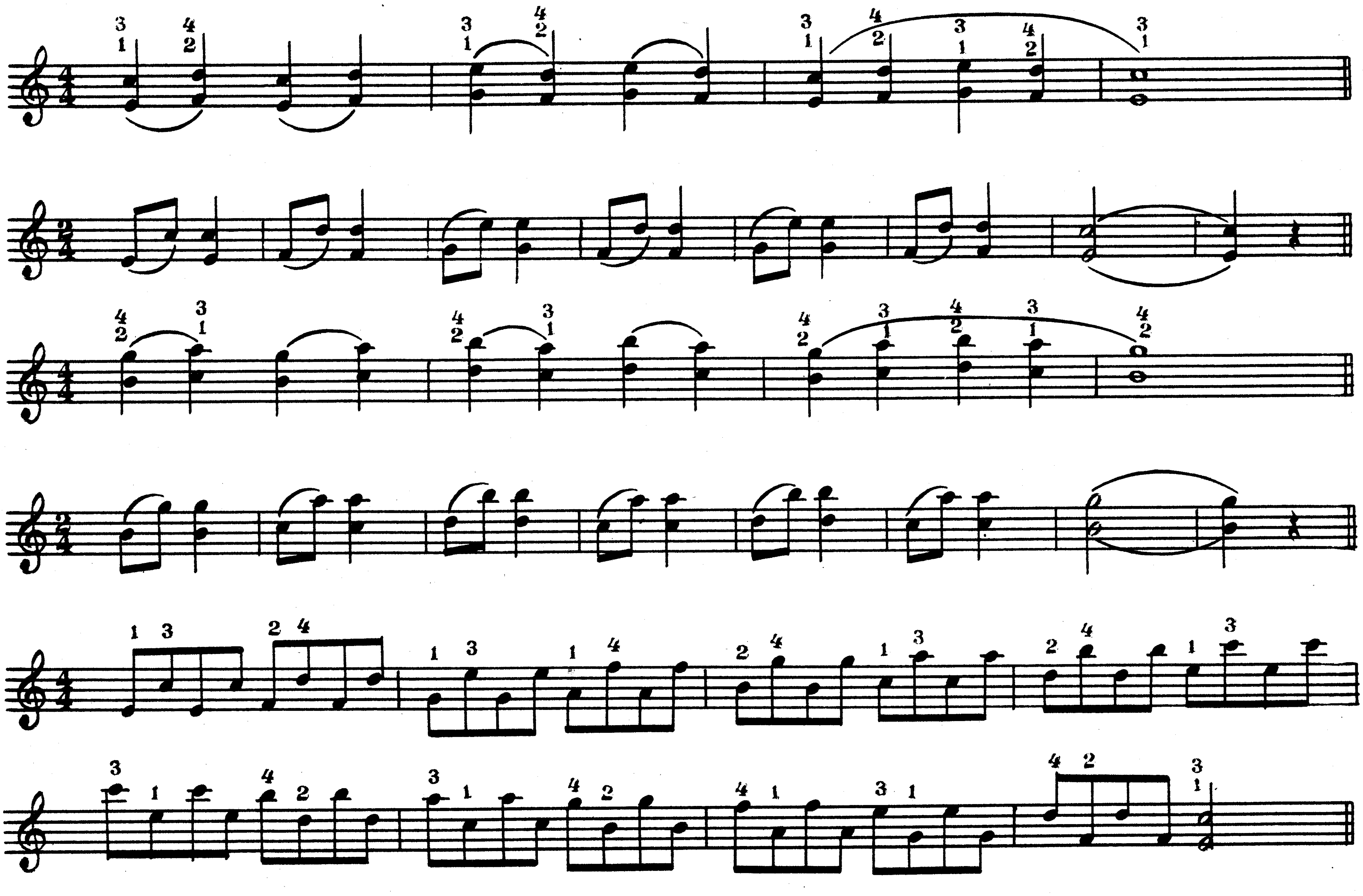
2. Репетиции кистевые



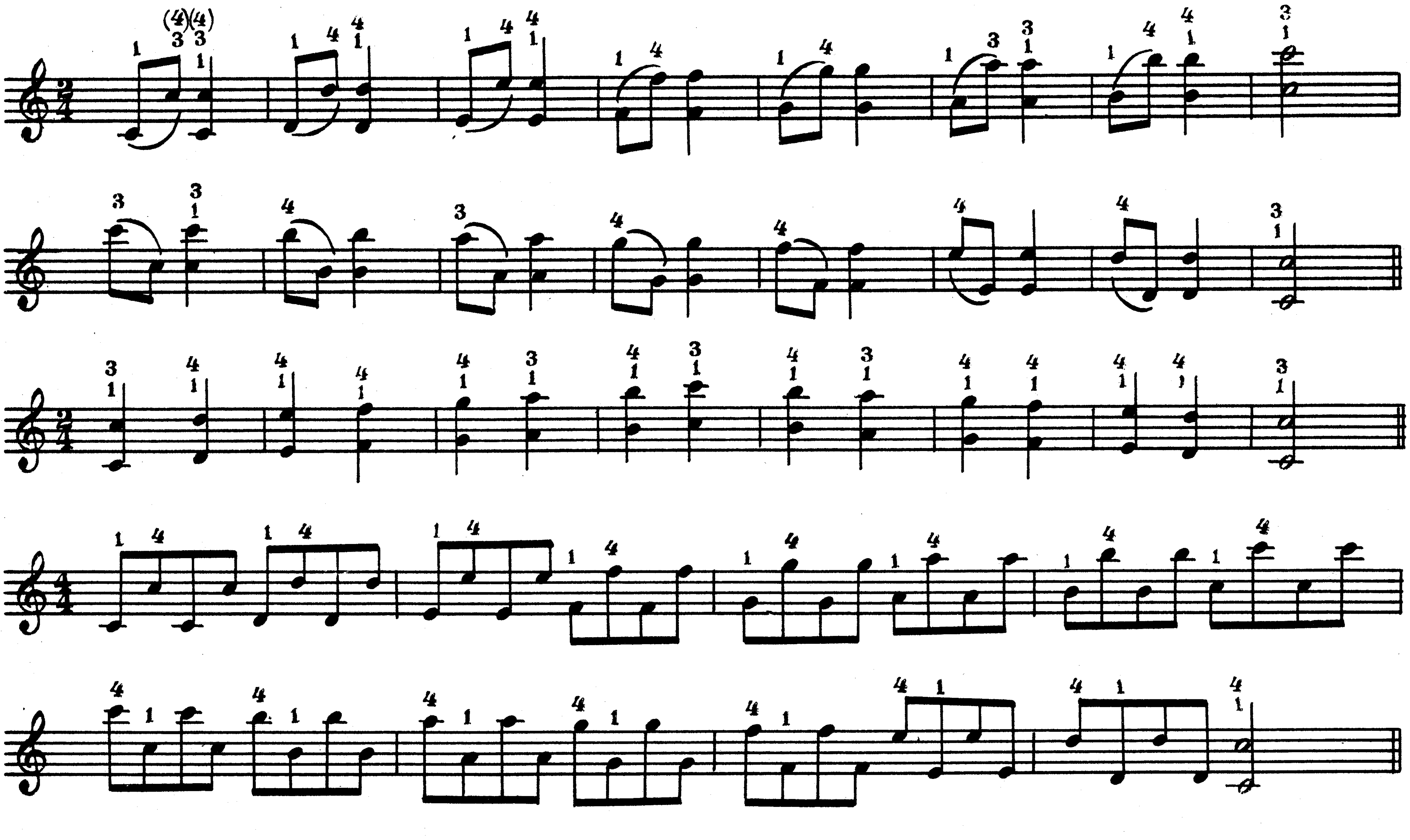
Терции



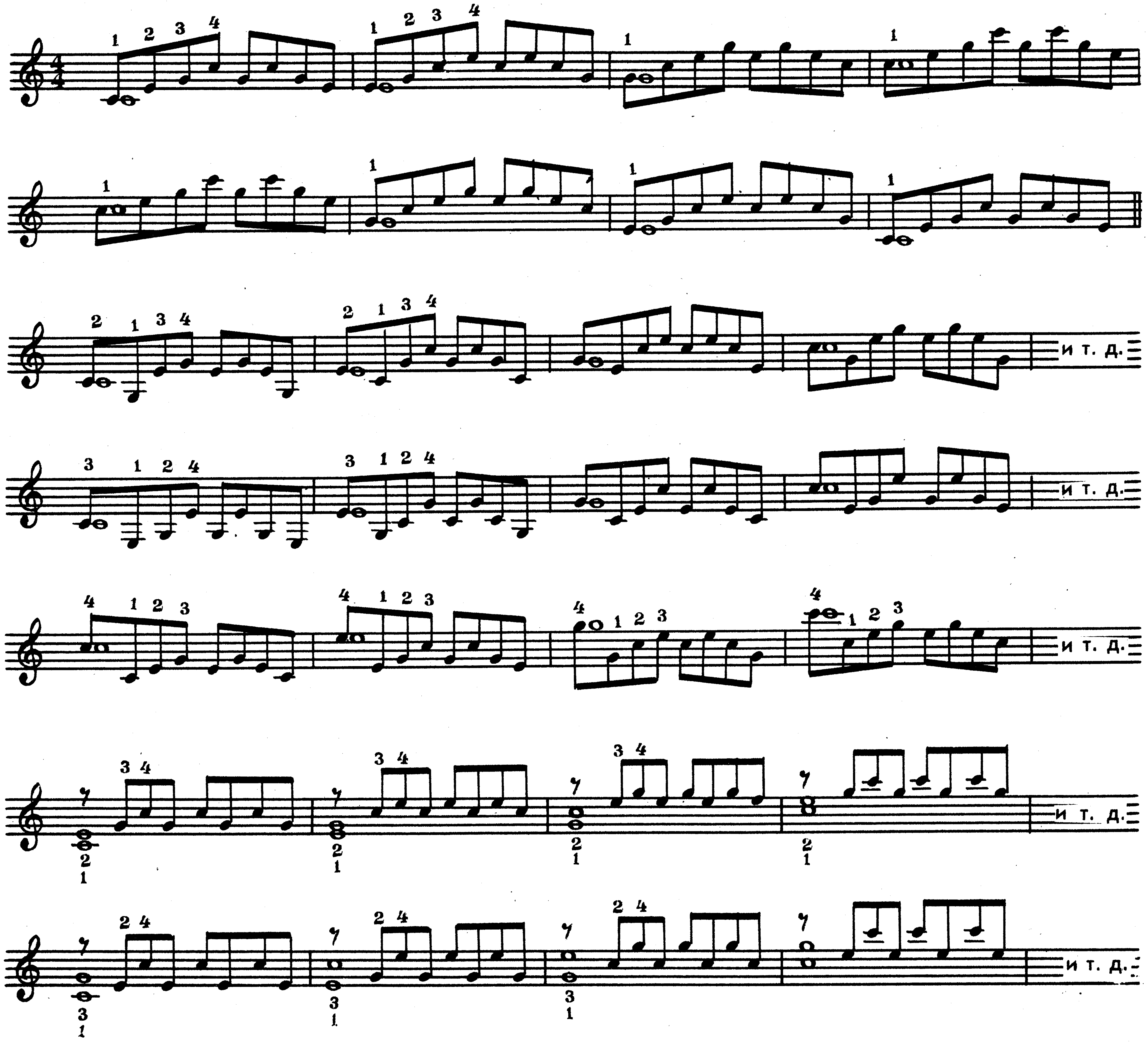
Сексты



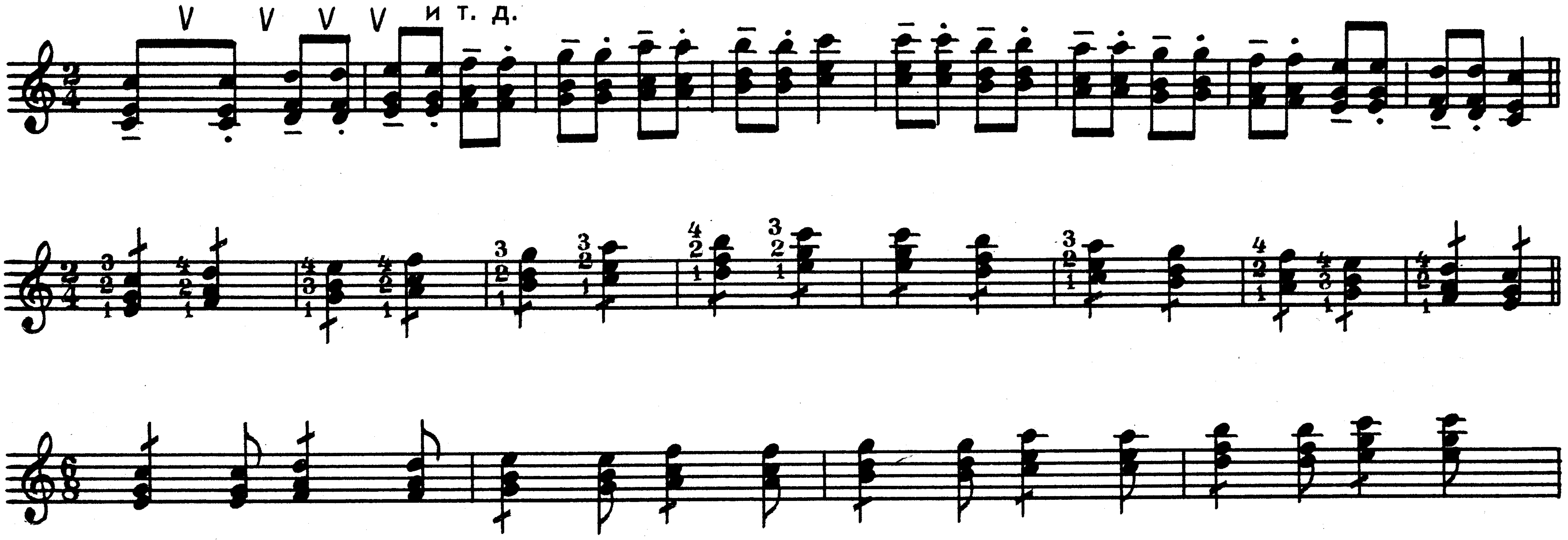
Октавы

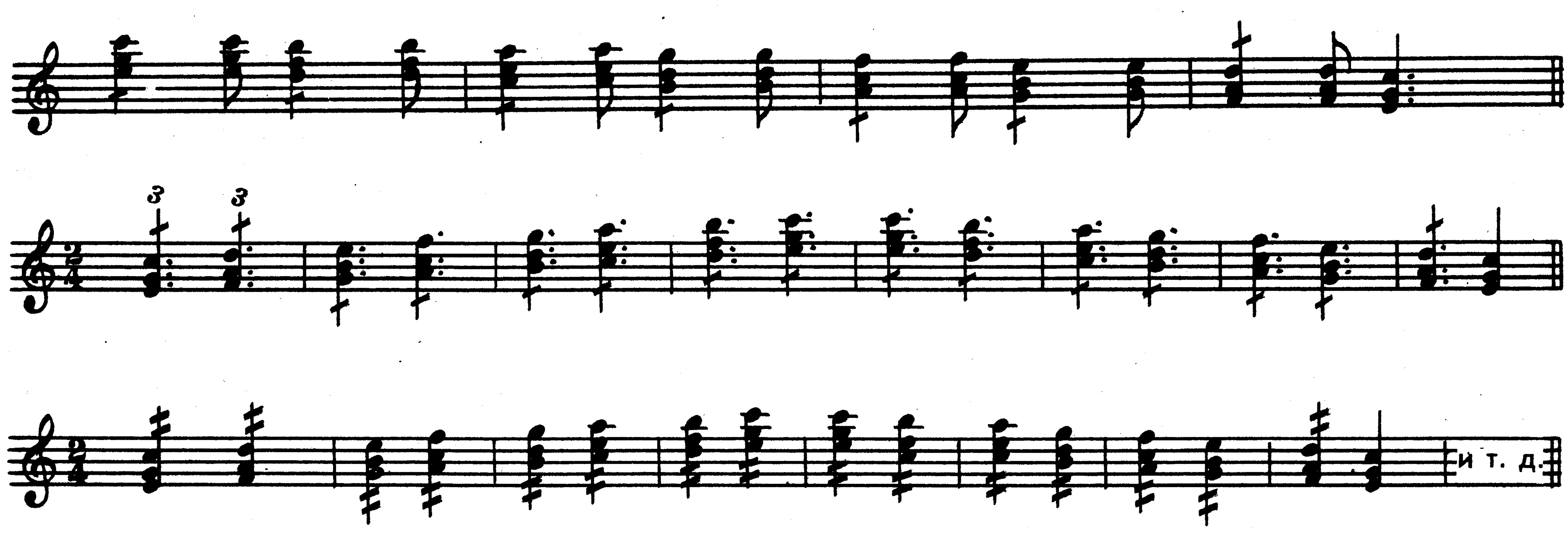


Выдержанные ноты

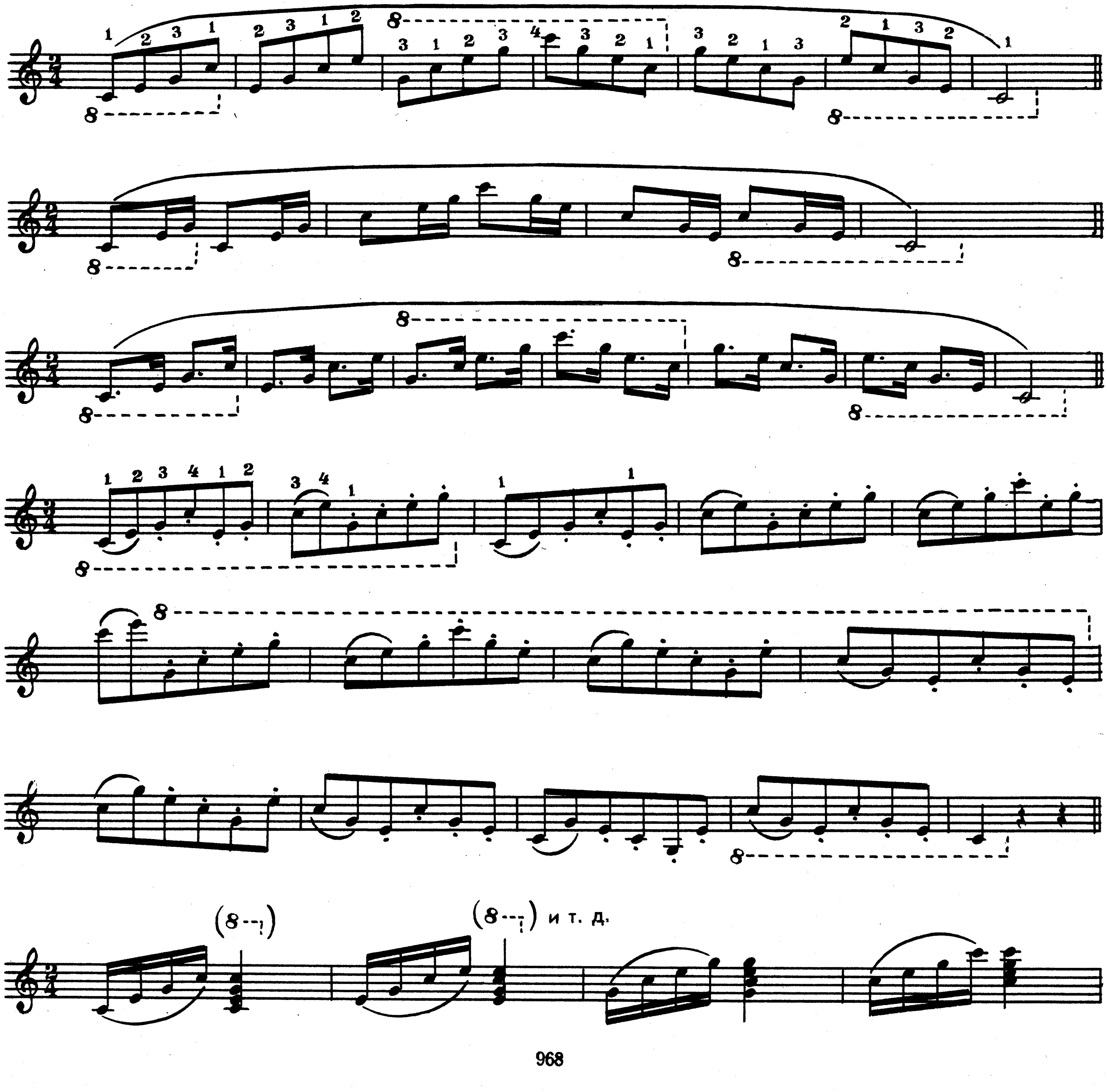

и т. д.
и т. д.
и т. д.
и т. д.
и т. д.

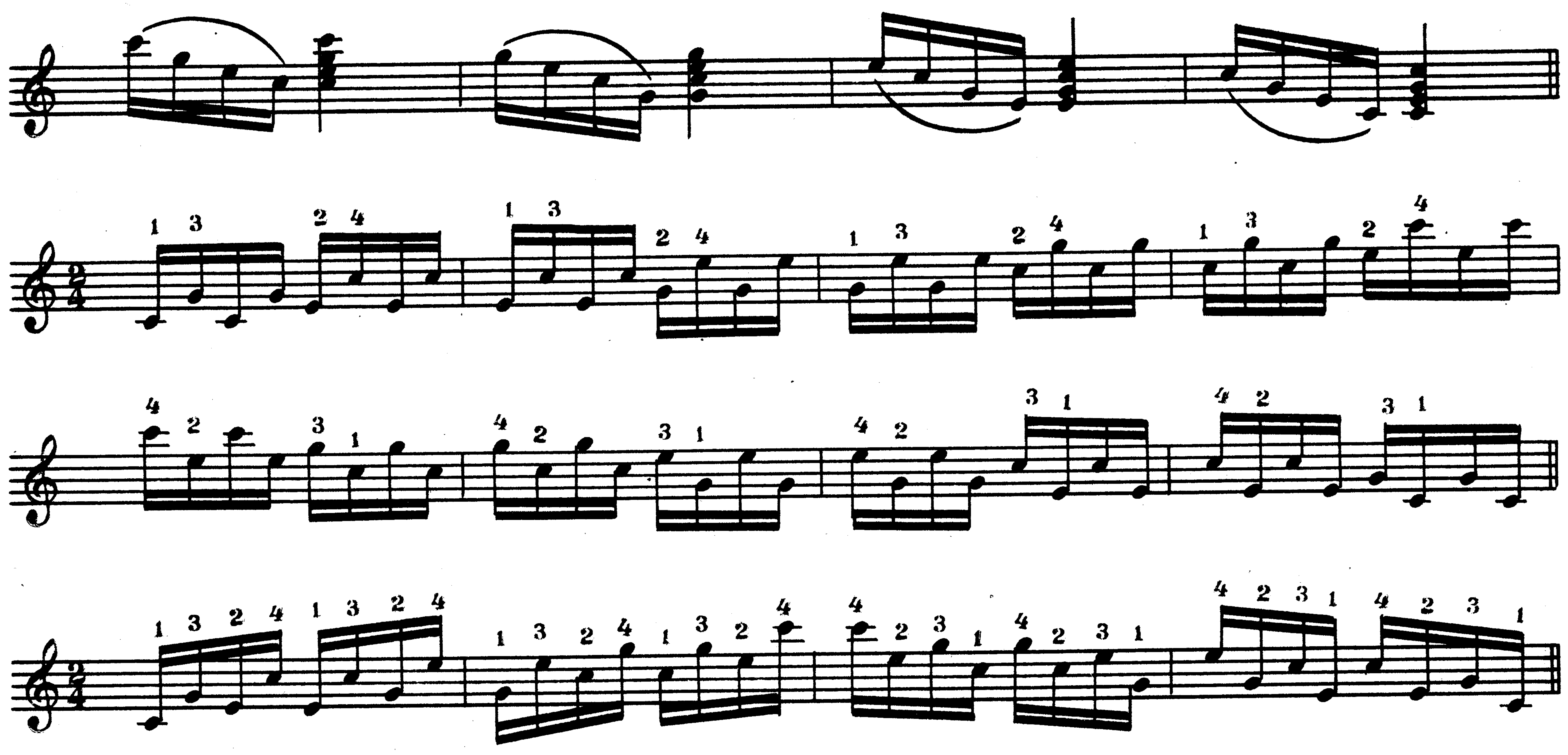
Штрихи меховые



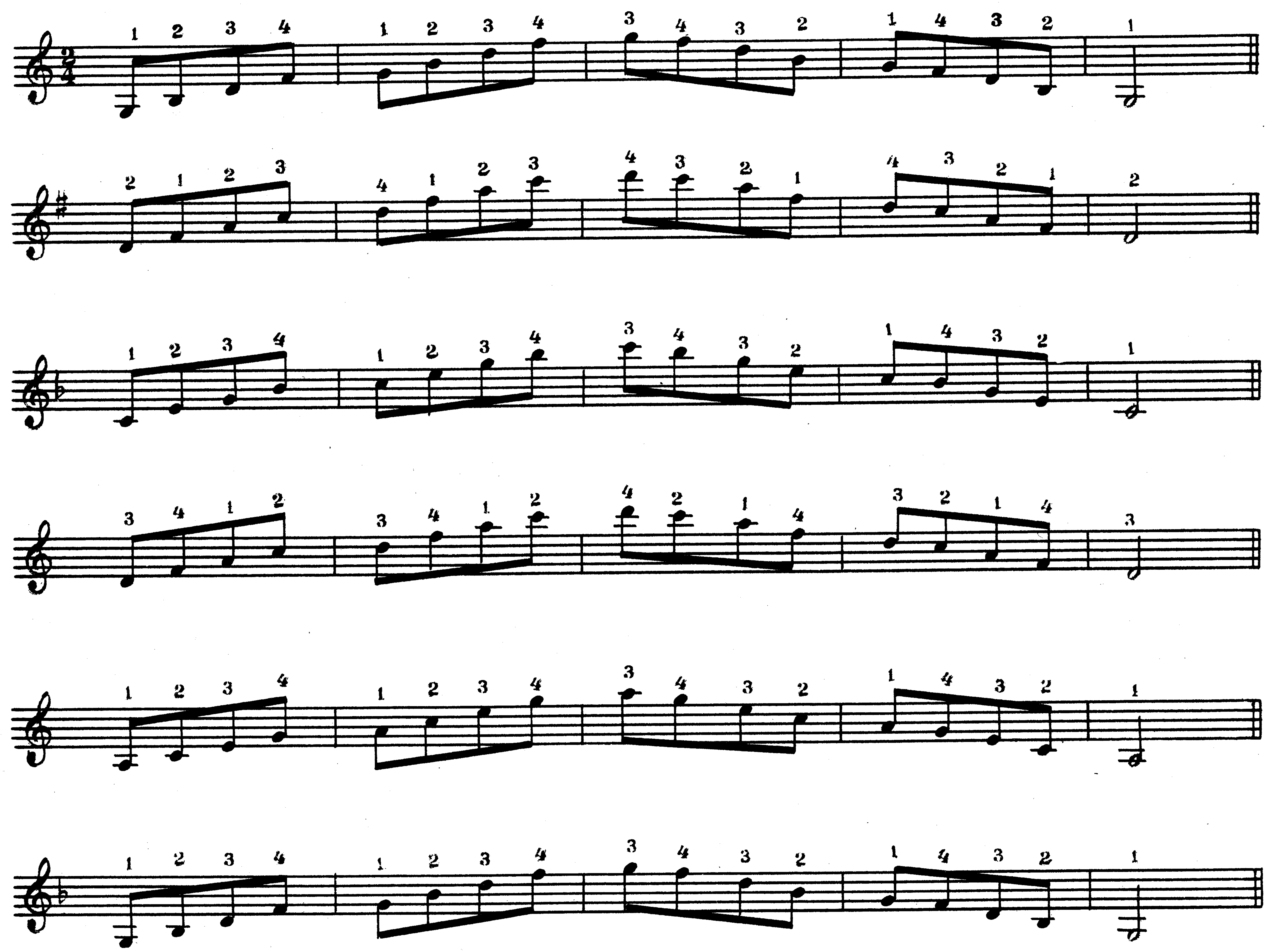


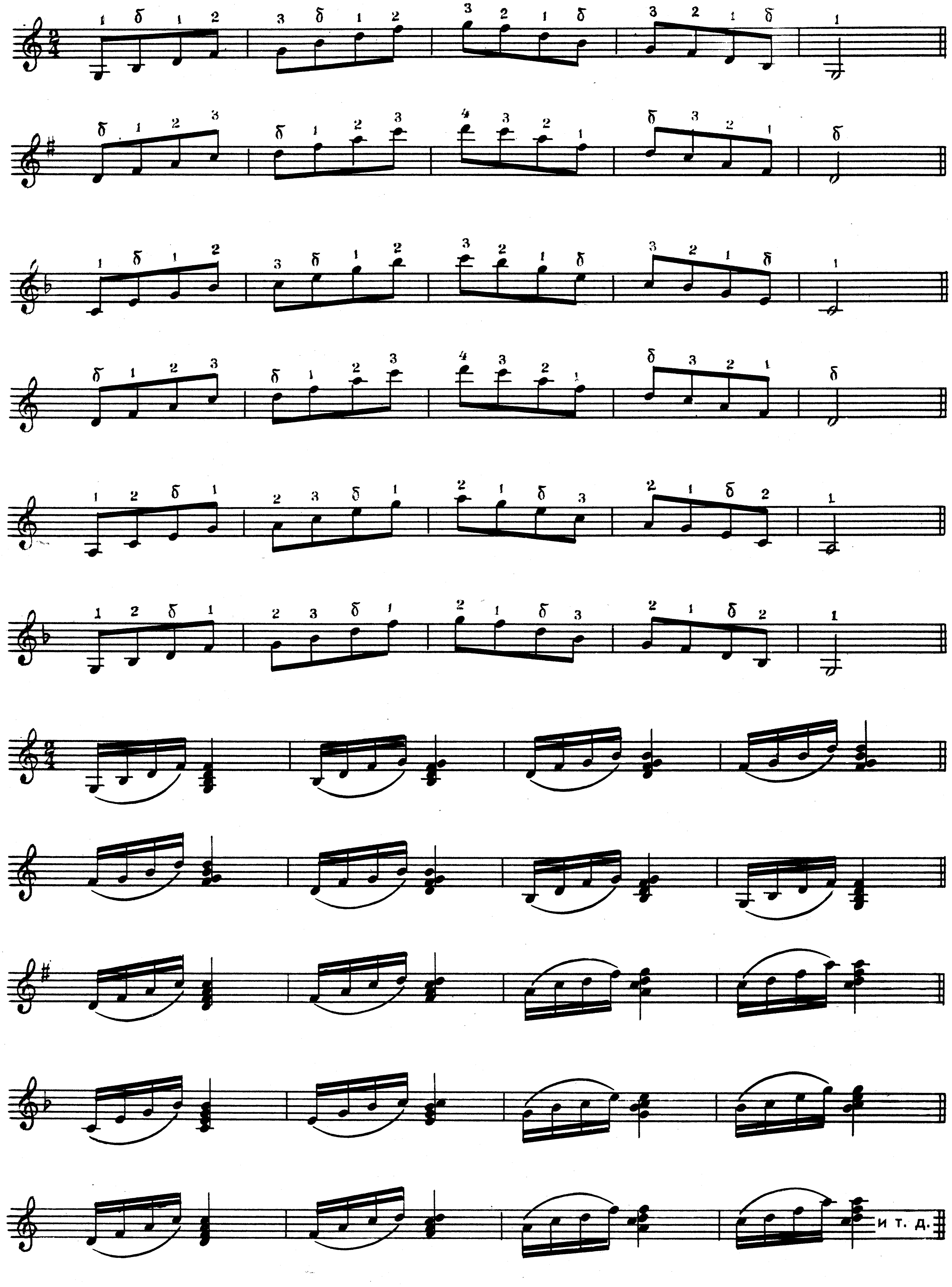
Арпеджированные трезвучия

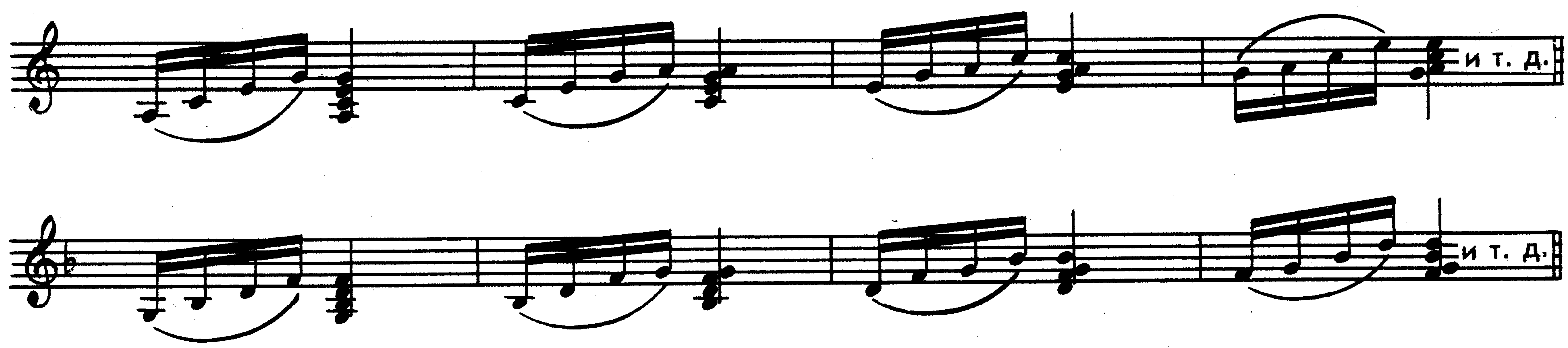




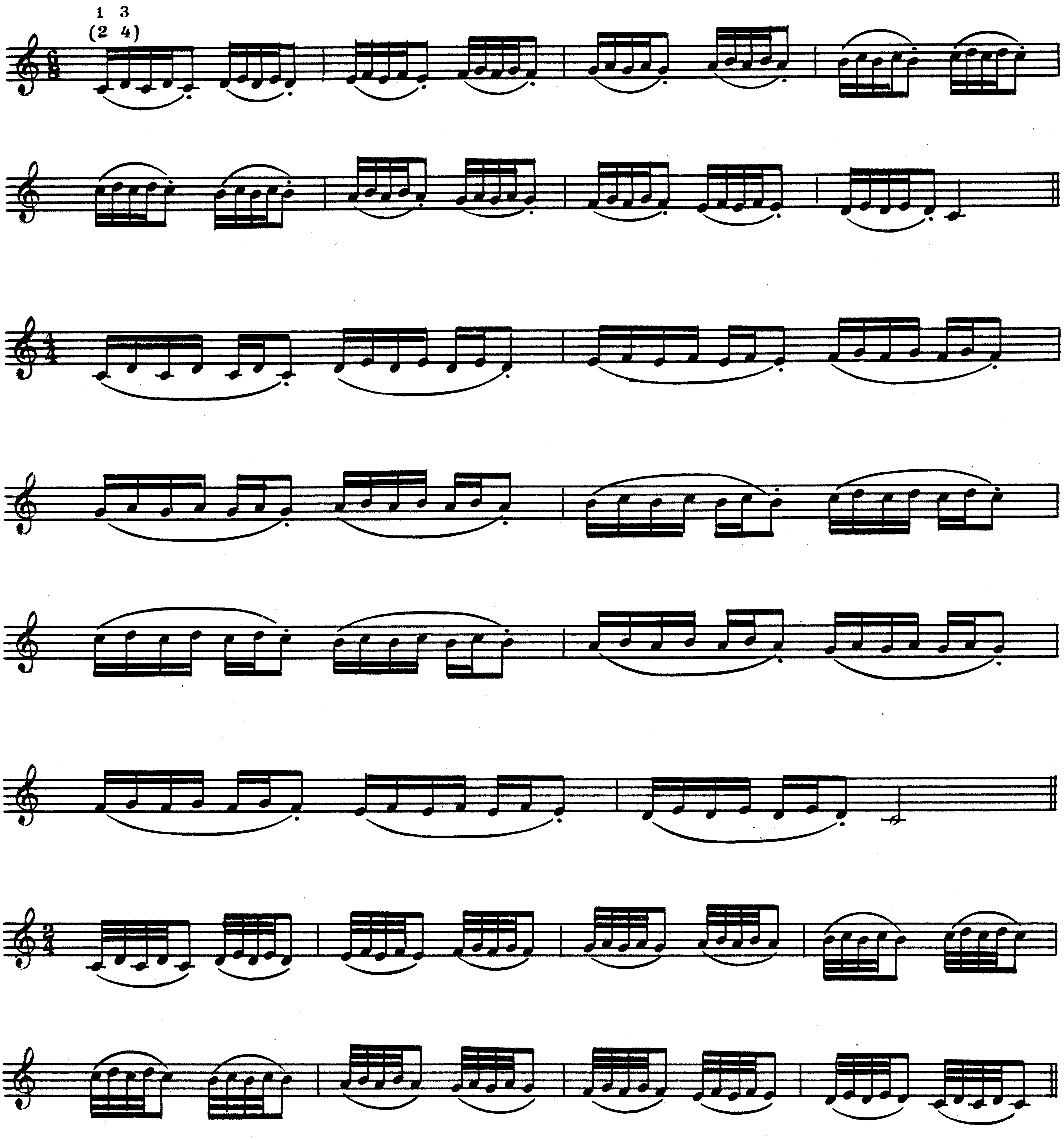
Арпеджированные аккорды

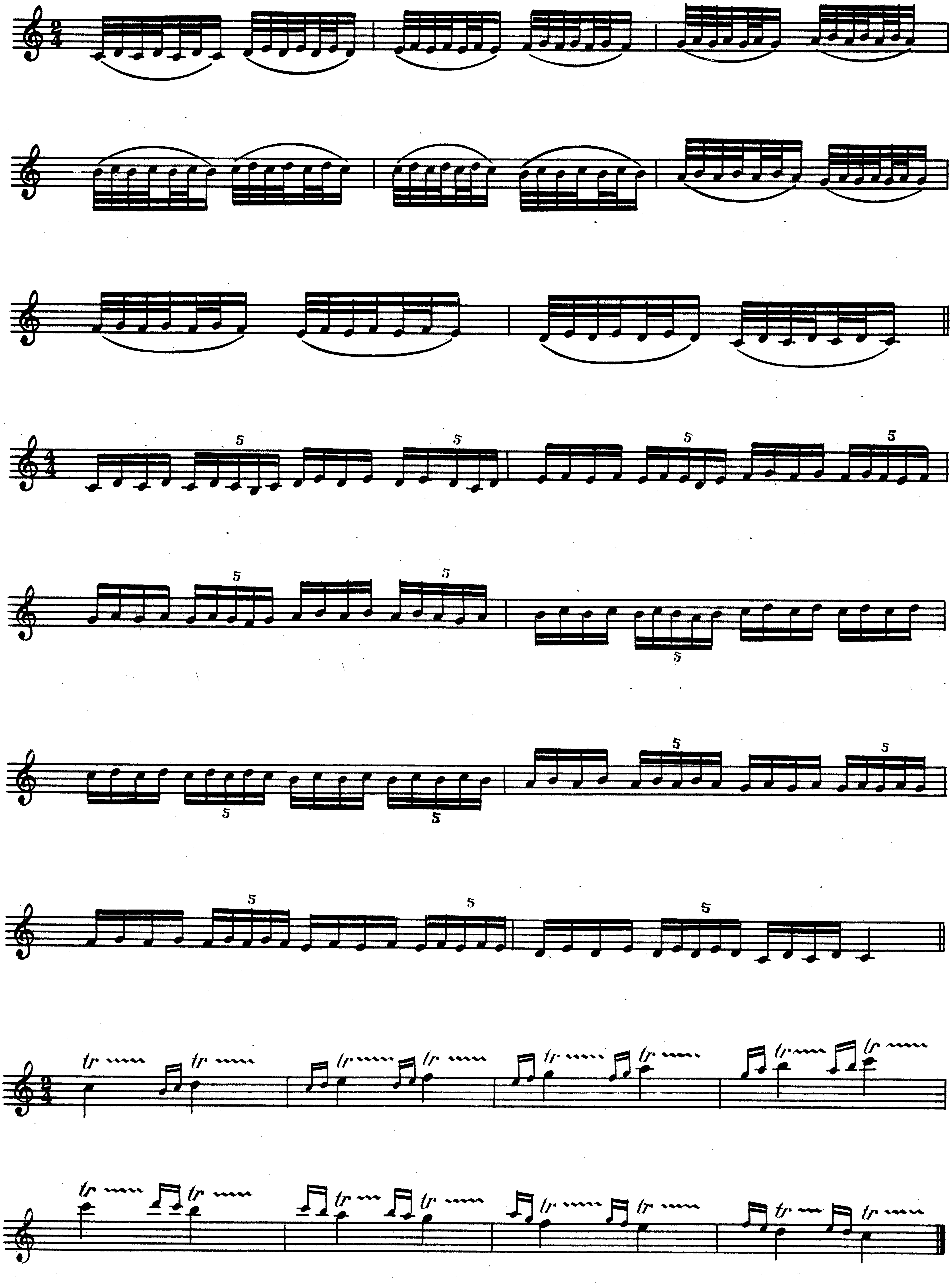



и т. д.



Трель





СОДЕРЖАНИЕ

От автора 2

Часть первая

РАЗДЕЛ I

Баян 3
Посадка исполнителя 4
Положение рук 4
Упражнения для левой и правой рук на извлечение звука 5
Музыкальный звукоряд. Правая клавиатура 5
Нотное письмо, запись высоты звуков 6
Запись длительности звуков 7
Паузы 8
Левая клавиатура 8
Запись басов 9
Аккорды 9
Запись аккордов 10
Знаки сокращения нотного письма 11
Такты и их размеры 12
Затакт 13
Упражнения для правой и левой рук 13
  Правая рука 13
  Левая рука 14
Знаки альтерации 15
Лад. Тональность 17
Мажорный лад 17
Минорный лад 19
Более сложные длительности и сочетания нот 22
  Лига и точка 22
  Двойные ноты. Аккорды 22
  Шестнадцатые ноты 23
  Тридцать вторые ноты 24
  Триоль 24
  Мелизмы 24
  Исполнение мелизмов 25
Аппликатура 25
Основные приемы извлечения звука 25
Упражнения на связное соединение звуков 26
Сила звука, ведение меха 27
Темп и характер исполнения 28
Разучивание музыкальных произведений 30

РАЗДЕЛ II

Начальные упражнения 32
Сеял мужик просо. Украинская народная песня 37
Я. Глухань. Народная песня 37
В. Блага. Танец 37
Оберек. Польский народный танец 38
Ноченька лунная. Украинская народная песня 38
Французская народная песня 39
Украинская народная песня 40
Тирольский вальс 40
Припевки 41
Г. Шендерёв. Песня 41
Здравствуй, гостья-зима! Русская народная песня 42
Крыжачок. Белорусский народный танец 42
Санта лючия. Итальянская народная песня 43
Шел ленинградский паренек. Современная народная песня 44
Как под яблонькой. Русская народная песня 44
Ходила младешенька. Русская народная песня. По обработке *Н. Римского-Корсакова* 45
Потеряла поясочек. Чешская народная песня 46
На улице скрипка играет. Украинская народная песня 46
В. Соловьев-Седой. Вечерняя песня (о Ленинграде) 47
Жигули. Волжские припевки 47
Верховина. Закарпатский танец 48
Хорватская мелодия 48
Австрийская полька 49
Ехал казак за Дунай. Украинская народная песня 50
Лазурное море. Югославская народная песня. По обработке *В. Локтева* 52
Б. Можжевелов. Хоровод 53
В. Иванов. Родной напев 53
Рулатэ. Финская народная песня 54
Б. Кудрин. Танец 55
А. Пахмутова. Гайдар шагает впереди 56
Полька. Русский народный танец 57
П. Гросс. Краковяк 58
Дивлюсь я на небо. Украинская народная песня 59
Молдавеняска 60
Во поле береза стояла. Русская народная песня 61
А. Новиков. Дороги 62
Г. Подельский. Йенька 64

РАЗДЕЛ III

ЭТЮДЫ

1. Музыка *В. Иванова* 65
2. Музыка *В. Иванова* 65
3. Музыка *В. Иванова* 66
4. Музыка *В. Иванова* 66
5. Музыка *Г. Вольфарта* 67
6. Музыка *И. Берковича* 67
7. Музыка *В. Иванова* 68
8. Музыка *К. Черни* 68
9. Музыка *А. Рожкова* 69
10. Музыка *К. Черни* 70
11. Музыка *Г. Вольфарта* 70
12. Музыка *К. Гурлита* 71
13. Музыка *К. Гурлита* 71
14. Музыка *Г. Беренса* 72
15. Музыка *К. Черни* 72

Часть вторая

Художественное исполнение музыкальных произведений 73

РАЗДЕЛ IV

И.-С. Бах. Ария 78
Г.-Ф. Гендель. Чакона 78
Л. Моцарт. Полонез 79
А. Гретри. Серенада 81
В.-А. Моцарт. Колокольчики звенят 82
Й. Гайдн. Скерцо 83
Л. Бетховен. Сурок 84
Ф. Шуберт. Вальс 85
Р. Шуман. Веселый крестьянин 86
Э. Григ. Аллегретто 87

РАЗДЕЛ V

М. Глинка. Вальс 88
А. Даргомыжский. Вальс 89
Н. Римский-Корсаков. Колыбельная из оперы «Садко» 90
П. Чайковский. Отрывок из балета «Лебединое озеро» 91
А. Гречанинов. Мазурка 92
А. Глазунов. Испанский танец из балета «Раймонда» 93
Д. Шостакович. Вальс цветов 94
Д. Кабалевский. Старинный танец 96

РАЗДЕЛ VI

ПЬЕСЫ ДЛЯ ДВУХ И ТРЕХ БАЯНОВ

Родина. Современная народная песня. Обработка *И. Шестерикова* 97
Как ходил, гулял Ванюша. Русская народная песня. Обработка *В. Иванова* 98
Я на горку шла. Русская народная песня. Обработка *В. Иванова* 99
Владимирский хоровод. Обработка *В. Белова* 100
В. Корнев. Веселый пастушок 103
Ах, на что ж было, да к чему ж было. Русская народная песня. Обработка *В. Иванова* 107
Перепелочка. Белорусская народная песня. Обработка *И. Шестерикова* 110
Вечор поздно из лесочка. Русская народная песня. Обработка *В. Иванова* 114

РАЗДЕЛ VII

Строение исполнительского аппарата 118
Работа над гаммами и упражнениями 121

Говорушко Петр Иванович

ШКОЛА ИГРЫ НА БАЯНЕ

Издание 2-е, переработанное и дополненное

Редакторы *М. В. Нюрнберг, А. Н. Крюков*
Художник *Н. И. Васильев*
Худож. редактор *Л. И. Рожков*
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректоры *М. В. Ицкович, С. Н. Мурашева*

Подписано к печати 2/I 1969 г.
Формат 60×90$^1/_8$. Бумага офсетная № 2.
Печ. л. 18 (18). Уч.-изд. л. 18 + 1 вкладыш = 18,5.
Тираж 50000, 1-й завод : 1—25000 экз.
Заказ № 3588. Цена 1 р. 81 к.

Издательство „Музыка“, Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1
Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Ленинград, Кронверкская ул., 7

ОПЕЧАТКИ:

1. Стр. 78, 79, 80 следует играть в следующей последовательности: 78, 80, 79.
2. Стр. 24. Сноску следует читать так: „См. окончание скерцо Й. Гайдна на стр. 84".

П. Говорушко. Школа игры на баяне.

~~1 р. 81 к.~~

Уценка
1-65